

Das goldene Buch der Kunst

W. Spemann



Akanthus, Bärenklau, stilisiert z.B. am korinth. Säulenkapitäl.
Akropolis, Burg von Athen.
Akroterion, Firstziegel.
Akt, Studie nach dem Nackten.
Allegorie, symbol. Darstellung.
Algraphie, Druck mit Anwendung von Aluminiumplatten.
Ambonen, Kanzeln in der christlichen Basilika.
Amphiprostylos, Tempel m. Säulenhallen an Vorder- u. Rückseite.
Amphitheater, Gebäude zu Fechter- und Tierkämpfen.
Amphora, zweihenkeliger Krug.
Apsis, halbrunder oder vieleckiger Ausbau, der durch ein Gewölbe eingedeckt ist.
Apsidiole, kleine Apsis.
Aquamanile, mittelalterliches Gießgefäß.
Aquarell, Wasserfarbenmalerei.
Aquatinta, Aetzverfahren mit Anwendung des Pinsels.
archaisch, altertümlich.
archaistisch, altertümelnd, der gesucht altertümliche Stil.
Architrav = Hauptbalken, siehe Epistylion.
Arkade, Reihe von Bögen, die von Säulen getragen werden.

trans-
n der
aupt-
.
e.
hnung
s Ge-
e.
. und
Basilika, griechische, dann römische Königshalle, auf altchristliche Kirchen übertragen.
Basis, Grundfläche, tragender Teil eines Architekturgliedes.
Beffroi, Wartturm der Burg.
Beschauzeichen, Zunft- oder Stadt-Stempel auf Goldschmiedearbeiten.
Birnstäbe, architekt. Zierglied.
Blendarkade, vor eine Mauerfläche vorgelegte Arkade.
Bolus, rote Erdfarbe.
Boulle, André Charles † 1732, Kunsttischler. (Möbel).

Camee, erhaben geschnittener Stein.
Campanile, Glockenturm.
Cancellen, die Chorschranken der altchristlichen Basiliken.
Canelüren, die vertikalen Rinnen am Säulenschaft.
Cantharust, eigentl. griechischer Henkelbecher, dann Brunnen in der Vorhalle des christlichen Kirchengebäudes.
Capitäl (Capitell) Säulenkopf.
Carnation, s. Incarnat.
Centralbau, s. Achsensystem.
Chromolithographie, Steinbuntdruck.

Ciborium, kuppelartige Bedachung des über dem Altar errichteten kleinen Gehäuses.
Cinquecento, das 16. Jahrh.
Chor, östlicher Teil der Kirche mit dem Altar.
Ciselierung, eine Art der Metallbearbeitung.
Ciste, Kästchen für Toilettengegenstände.
Clairobscur, helldunkel.
Cloisonné, Emailarbeit in Metall.
Copie, Wiederholung eines fremden Kunstwerks, Replik = die des eigenen.
Craquelure, kleiner, vom Alter herrührender Riß eines Bildes.
Crypta, ursprüngl. Grabkammer, dann Raum unter dem Altar im altchristlichen Kirchenbau.

Deckfarbe, undurchsichtige Farbe.
Dekoration, Ausschmückung.
Diadem, Kopfschmuck.
Diameter, Durchmesser.
Dilettant, wer künstlerische Thätigkeit nur nebenbei betreibt.
Dipteros, mit doppelten Säulenreihen umgebener Tempel.
Diptychon, Doppelbild.
Dreipass, s. Maßwerk.
Discus, Scheibe.

Echinus, kissenförmiger Teil des dorischen Kapitells.
Eierstäbe, gemeißeltes reihenförmiges Blattornament, namentlich am griech. Tempel.
Einschlagen, Mattwerden der Oelfarben.
Email, Schmelzmalerei.
Empirestil, Stil zur Zeit Kaiser Napoleons I.
Empore, Galerie in der Kirche.
Encaustik, gebrannte Wachsfarbenmalerei.
Epistylion, auf den Säulenkapitälen ruhender Steinbalken.
Epitaph, Grabschrift.
Erechtheion, Heiligtum der Athena Polias (Stadtgöttin).
Ex libris, Bücherzeichen.

Facsimile, dem Original gleichsehende Kopie.
Farbenperspektive, verändertes Aussehen der Farben auf verschiedene Entfernungen.
Fassade, Vorderseite e. Gebäudes.
Fayence, glasiertes Steingut.
Fiale, Türmchen auf den Strebepfeilern gotischer Kirchen.
Filigran, Goldschmiedearbeit aus feinem Draht.
First, Scheitel des Daches.
Flügelbild, mehrteiliges Bild, meist Hauptbild mit bewegl. Seiten- od. Flügelbildern.
Fischblase, s. Maßwerk.
Fresko, Malerei, auf den frischen Wandbewurf gemalt.
Fries, bandartig fortlaufende Schmuckfläche.
Froschperspektive, Ansicht, bei der der dargestellte Gegenstand höher gedacht ist, als das Auge des Beschauers.

Geison, Kranzgesims.
Geisipodes, Zahnschnitte am Geison.
Gemme, vertieft geschnitt. Stein.
Genrebild, kleineres Figurenbild.
Gigantomachia, Gigantenschlacht.
Glyptothek, Sammlung von Skulpturen.
Gewölbe. Man unterscheidet: Kreuzgewölbe, busige, spitzbogige, Tonnen- und Kuppelgewölbe. Das Kuppelgewölbe wölbt sich als Halbkugel über kreisrunder Grundlage, bei den auf viereckiger Grundlage ruhenden Gewölben (Kreuzgewölbe) unterscheidet man sechs Bögen, durch welche das Gewölbe in vier Abteilungen (Kappen) zerlegt wird. Die vier äußeren Bögen heißen Gurtbögen, die diagonal laufenden Diagonalbögen. In diesen stoßen die Kappen zusammen und bilden Grate (Gratbögen).

Gobelin, gewebter Wandteppich.
Gotik-Baustil vom 12.—16. Jahrh.
Gouache, Malerei mit deckenden Wasserfarben.
Granieren, Rauhmachen der Platten für Schabkunst (s. dort).
Gratbogen, s. Gewölbe.
Grotesken, Dekorationsstil.
Guadamecil, spanische Ledertapete.
Gurtbogen, s. Gewölbe.

Harmonie, Zusammenfassung ungleicher Teile zu wohlgefälliger Gesamtstimmung, vgl. auch Symmetrie.
Hellenismus, Stilrichtung der Skulptur beim Ausgang der klassischen griechischen Kunst.
Heliogravure, Kupferdruck auf photographischem Wege.
Heraldik, Wappenkunde.
Hydria, Schöpfgefäß.

Initiale, verzierter Anfangsbuchstabe.
Incarnat, Fleischton.
Impasto, Farbenauftrag.
Impressionismus, Malerei, welche das dargestellte Objekt in eine Summe von Farbflecken auflöst, also nur den malerischen Eindruck wiedergiebt.
Intaglio, Gravierte Steinarbeit.
Intarsia, Holzmosaik.
Intérieur, Innenbild.

Kaltnadel, Stahlnadel, Instrument zum Kupferstich.
Kaltnadeldruck, der ausschließlich mit der K. hergestellt ist.
Kalymmatie, steinerne Decktafel an der Innenfläche der hellenischen Tempeldecke.
Kämpfer, Architekturglied zwischen Bogenansatz und Kapitäl, zur Konzentrierung des Druckes auf die Säulenachse.
Karnies, leistenartiges Architektur-Schmuckglied, hauptsächlich zur Verbindung horizontaler und vertikaler Formen.
Karton, vorbereitende Zeichnung zu einem Bilde.
Kanon, Proportionsschema des menschlichen Körpers.
Kappe, s. Gewölbe.
Karyatide, Korbträgerin, Motiv für tragende Figuren.
Kassette, Deckenfeld, die durch die Balkenlagengebilde tiefer liegende Zwischendecke.
Katakomben, unterirdische altchristliche Kultstätten (Rom).
Kathedra, Sitz des Bischofs.
Kathedrale, Kirche mit dem Sitz eines Bischofs.
Keramik, Töpferei.
Kernschatten, Schatten an dem beleuchteten Gegenstand selbst, zum Unterschied von dem auf seine Umgebung fallenden Schlagschatten.
Klassizismus, eine Richtung der Kunst, welche die antike Kunst wieder zu beleben suchte.
Krabbe, Kantblume, gotische Schmuckform.
Krater, griechisches Mischgefäß.
Kreidegrund, Malgrund, dessen geringer Leimgehalt ein Eindringen des Oeles und also geringeren Glanz der getrockneten Farbe zur Folge hat.
Krepidome, Stufenunterbau des griechischen Tempels.
Kreuzgewölbe, s. Gewölbe.
Kreuzblume, gotische Schmuckform.
Krummstab, Bischofsstab mit haken- oder spiralförmig gebogener Spitze.
Kuppel, s. Gewölbe.
Kymation, Wellenornament, griechisch.
Lacunariendecke, Decke mit Kalymmatien (s. dort).
Längsperspektive, s. Achsensystem.
Lasur, dünn aufgetragene Farbe, welche die darunter befindliche, z. B. die Grundierung, durchscheinen läßt.

Die Kunst überhaupt, besonders aber die der Alten, läßt sich ohne Enthusiasmus weder fassen noch begreifen. Wer nicht mit Erstaunen und Bewunderung anfangen will, der findet nicht den Zugang in das innere Heiligtum.

Goethe.

Spemanns
Hauskunde

I
Das goldene Buch der Musik
II
Das goldene Buch der Kunst
III
Das goldene Buch der Weltlitteratur
IV
Das goldene Buch der Sitte

Das
Goldene Buch der Kunst



Berlin & Stuttgart
Verlag von W. Spemann
1901.

Spemanns

goldenes

Buch der Kunst

Eine Hauskunde für Jedermann

Herausgegeben

unter Mitwirkung von

Dr. F. Becker, Geh. Regier.-Rat Wilhelm Bode, M. Brinckmann, Dr. Brüning, Karl Donndorf, Dr. Otto v. Falke, Oskar Fischel, Dr. R. Graul, Geh. Reg.-Rat Prof. Herman Grimm, Dr. Kisa, Dr. F. Knapp, Geh. Reg.-Rat Julius Lessing, Geh. Reg.-Rat Friedrich Lippmann, Dr. Jean Loubier, Dr. Hermann Luer, Prof. Ferd. Luthmer, R. Muthesius, Prof. Dr. Carl Neumann, Victor Ottmann, Prof. Quisque, Dr. E. Schwedeler-Meyer, Geh. Ober-Reg.-Rat W. v. Seidlitz, R. v. Seydlitz, Dr. Richard Streiter, Dr. U. Thieme, Prof. A. Treidler, Prof. Dr. Winnefeld u. a.



Berlin & Stuttgart
Verlag von W. Spemann
1901.

Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei in Stuttgart.

Von allen Künsten, welche im deutschen Hause geliebt und geübt werden, ist seit Jahrhunderten nur die Musik ein stets willkommener Gast gewesen. Die Pflege der bildenden Künste beginnt erst in unserer Generation wieder lebendig zu werden. Wie bescheiden war der Kunstbesitz unserer Väter, nachdem das nationale Unglück des dreißigjährigen Krieges die herrlichen Anfänge hinweggefegt hatte, wie kümmerlich erscheinen uns jetzt die Nachbildungen, wie vereinzelt waren umfassendere historische Kenntnisse! Als aber die modernen Verkehrsmittel den Liebhaber in kürzester Frist an die Stätten brachten, welche Centren großer Kunstblüte gewesen waren, als die modernen Reproduktionsmittel es ermöglichten, auch die fernliegendsten Werke in einer Vollkommenheit herbeizuziehen und dem Genuß zugänglich zu machen, an welche man früher nicht hatte denken dürfen, als der steigende Wohlstand der lebhaften Begierde entgegen kam, in den Kern des Kunstgenusses einzudringen, da sollte man glauben, müßte eine Kunstblüte und ein Kunstverständnis sondergleichen die Folge gewesen sein.

So gut ist es uns leider nicht geworden, der hemmenden Momente waren zu viele. Die Begabung unseres Volkes für die bildenden Künste tritt zurück gegen die musikalische. Um so aufmerksamer liehen wir unser Ohr der Kritik. Aber vielleicht birgt die betrachtende Beschäf-

tigung mit der bildenden Kunst die Gefahr in sich, die Frische und Naivität des Urteils zu rauben oder einzuschränken; nur noch das Seltsame, das Gekünstelte wirkt auf die ermüdeten Sinne. Sind nur so manche Urteile in der litterarischen Welt zu erklären, so darf auch nicht verschwiegen werden, daß Unzählige sich zu dem lockenden Beruf des Künstlers drängen, welche nicht dazu berufen sind, welche aber die einmal errungene Stellung um keinen Preis aufgeben wollen. Also Irrtum und Thorheit hüben und drüben.

Wie kann da geholfen werden? Nur durch unablässige Arbeit, immer neues Vertiefen in die großen Meisterwerke der Vergangenheit. Was durch das Urteil der Jahrhunderte geheiligt ist, das werden auch Theorien und Vorurteile einiger Neuerer nicht umwerfen.

Bei dieser stetigen Arbeit mitzuhelfen, ist der Zweck dieses Buches. Es war die Absicht des Herausgebers, jede Ansicht, auch solche, mit denen er durchaus nicht übereinstimmt, zu Wort kommen zu lassen und selbst Widersprüche nicht zu scheuen. Das Buch erfüllt seinen Zweck, wenn es den Besitzer um ein weniges in der Lebensarbeit vorwärts bringt, das zu werden, woran es uns in Deutschland in beschämender Weise fehlt: ein Kunstkenner.

D. H.

Zur Weiterarbeit sei besonders hingewiesen auf die „Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin", herausgegeben von der Generalverwaltung. Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

Inhaltsübersicht.

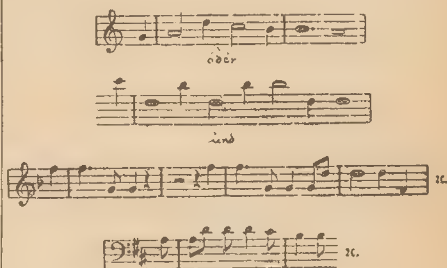
Das Kunsttalent

von

Professor Quisque

1. Auge und Ohr. Wie verschieden ist doch der Mensch hinsichtlich dieser Organe veranlagt! Die bildnerische Fähigkeit ist gegenüber dem Vermögen, durch den Schall auf den Nebenmenschen einzuwirken, entschieden zurückgeblieben: Als ein Zeichen von besonderer Begabung wird man es schon ansehen müssen, wenn ein Knabe im stande ist, sein Schwesterchen oder ein anderes lebendes Wesen charakteristisch und lebendig hinzuzeichnen, während es niemandem einfallen wird, einen Jungen als vorzüglich musikalisch veranlagt im Konservatorium anzumelden, wenn man als Belege seines Talentes nichts anderes anzuführen hat, als daß er bellen kann, — täuschend wie ein Hund, und Vogelstimmen vorzüglich nachzuahmen versteht. Darin zeigt sich's auch, daß man auf dem Gebiet der Musik ein viel deutlicheres Bewußtsein davon hat, daß Nachahmung noch nicht Kunst ist, als auf dem Gebiet der bildenden Künste. Und grade, weil diese viel mehr auf die nachahmende Benutzung der Naturformen angewiesen sind, als die Musik, grade darum darf man (in Bezug auf Malerei) um so weniger aus dem Auge verlieren, daß die Nachahmung von Form und Farbe an sich die Sphäre der wirklichen Kunst ebensowenig berührt, wie die Nachahmung von Lauten und Klängen das Gebiet der Musik; die Gefahr der Begriffsverwirrung ist schon ohnehin groß genug, die heutzutage die Anschauungsweise sowohl der Beurteiler, als der Verfertiger von Kunstwerken und sogen. Kunstwerken vielfach trübt.

2. Melodik der Naturlaute. In der That steht die Unterstützung der Rede durch ausdrucksvollen Tonfall der Stimme, wie sie schon dem Kinde eigen ist, dem musikalisch künstlerischen Schaffen viel näher (es ist auch in seiner Art viel vollkommener), als alles Zeichnen der Kinder dem bildnerischen Schaffen. Schier erstaunlich scheint es, daß es nicht jedermann möglich ist, aus den einschmeichelnden Lauten, die den rosigen Lippen eines bittenden Kindes entquellen, süße Melodien herauszuschälen wie



Brauchte doch Mozart nur einfach das mürrische Grollen eines geär-

gerten Hausknechtes abzuschreiben, und er hatte sein „keine Ruh bei Tag und Nacht". (Mir ist's auch immer so vorgekommen, als hätte Mendelssohn sein Motiv zu „Seid uns gnädig, hohe Götter" dem Hahnenschrei entnommen). Weniger in die Augen fallend, aber nicht minder wesentlich ist die Umwandlung, welche die einfachen Natureindrücke bei ihrer Benutzung durch den Maler zum Zweck des Kunstwerks — oft unbewußt — erfahren.

3. **Ergänzungsfähigkeit des Auges.** Dagegen ist die Fähigkeit in der Kopie das Original zu erkennen und Fehlendes zu ergänzen dem Sehenden natürlicher, als dem Hörenden. Eine ganz rohe, unvollkommene Zeichnung, die von der Wiedergabe der Erscheinung ganz Abstand nimmt und für Form und Farbe nur wenige Striche giebt, wird gleich als das erkannt, was es sein soll; eine ebenso unvollkommene Nachahmung auf dem Felde der Gehörwelt noch lange nicht.

4. **Künstlerische Erziehungswege.** So verschieden, als die Anlagen in Bezug auf Hören und Sehen sind, so verschieden wird auch die Erziehung für die Musik, für die bildende Kunst sein müssen. Uebrigens meine ich in dem Folgenden nicht etwa die Erziehung zum Künstler, oder gar zum Dilettanten, sondern die Erziehung, die notwendig ist, um den Menschen harmonisch auszugestalten, wie sie im allgemeinen Schulunterricht in Betracht kommen würde, analog dem Turnen in Bezug auf körperliche Entwicklung.

5. **Prinzip des Musikunterrichts.** Wie die Musik, nur insofern sie Ausdruck seelischer Empfindung ist, als wertvoll angesehen wird, nicht als Imitation von Naturlauten, so sollte man in der bildenden Kunst auch keinen allzu großen Wert auf die Nachahmung als solche legen. In der Musik strebt die Erziehung teils in der Schule, teils beim ergänzenden Privatunterricht danach den Kindern beizubringen, wie man geschriebene Musik dem Gehör wahrnehmbar macht (analog dem Vorlesen eines gedruckten Buches) und das Gehörte versteht und begreift. Man lehrt sie ein Instrument mehr oder weniger beherrschen, weil nur auf diesem Wege die Musiklitteratur zugänglich gemacht wird. Wie die Litteratur nur für den existiert, der da lesen kann, so bleibt dem, der die Noten nicht kennt, ein großes Feld des geistigen Volksbesitzes verschlossen. Ein anderes Ziel als dieses (nämlich Bildwerke lesen zu lehren) sollte sich die Erziehung der Schule in Bezug auf die bildenden Künste auch nicht stecken: sie sollte nur den Zweck haben, das V e r s t ä n d n i s für diese zu erschließen. Einer Vermittlung durch Reproduktion bedarf es in dieser Kunst nicht, also ist die Anleitung zur Reproduktion für den Schüler vollständig überflüssig.

6. **Prinzip des Zeichenunterrichts.** Der heutige Zeichenunterricht liegt eben auf einem ganz anderen Schachbrett, als der heutige Musikunterricht: In dem einen Fall handelt es sich um Erfassen und Verarbeiten anerkannter Kunstwerke, im andern Fall um das Nachmachen meist ganz wertloser Vorlagen. Der Musikunterricht hat unter normalen Verhältnissen das Resultat, daß man — wenn man auch sein Instrument nicht vorzüglich spielen lernt, sich doch daran gewöhnt, den Harmoniengängen, der Stimmenführung mit mehr oder weniger Verständnis zu folgen. Die Zeichenstunde — sofern sie sich

nicht einfach auf Uebung im Augenmaß beschränkt, und das hat mit der Kunst direkt gar nichts zu thun — hat erfahrungsmäßig in der Regel keine andere Wirkung, als daß sie den Zöglingen das Zeichnen gründlich verleidet, oder sie — horribile dictu! dem Dilettantismus in die Arme treibt.

7. **Dilettantismus in der bildenden Kunst.** Goethe sagt einmal etwa (leider hab ich den Wortlaut vergessen): Wer seinen Sinn für Kunst will ruinieren, der fange eifrig an zu dilettantisieren. Ja das Dilettantisieren! Wie oft hat man es schon erfahren, daß der Dilettant — zumal wenn er anfängt mit Oelfarben zu wirken — seinen naiven Sinn für Natur und Kunst total verdirbt: ein Kunstwerk betrachtet er meist auf äußere, technische Dinge hin, die ihm ja so wichtig sind, weil sie ihm selbst so viel Not und Schwierigkeiten bereiten. Ueber Töne, Nuancen, plastisches Hervortreten, womöglich auch über Muskulatur und Perspektive, Helldunkel und Impasto weiß soeine (hier handelt es sich ja meist um Damen) viel zu reden, vergißt aber darüber ganz das zu sehen, worauf es dem Künstler eigentlich ankam.

8. **Dilettantismus in der Musik.** Welch andere Bedeutung die Kunstausübung der Nichtkünstler in der Musik hat, als in der Malerei, zeigt sich schon darin, daß ein ganzes großes Gebiet der Musik, die ganze Hausmusik vom Komponisten diesem zugeteilt ist, ihn zur Voraussetzung hat. Man spricht ja auch, — wenn ein junges Mädchen ein Lied singt, — kaum von einer Dilettantin; dieses epitheton ornans pflegt man vorzugsweise zeichnenden und malenden Jünglingen und Jungfrauen zu vindicieren.

9. **Das Sehenlernen.** Wenn der Lehrer der bildenden Künste etwa im Gymnasium dasselbe Ziel erreichen will, wie der Musiklehrer, so muß er dahin streben, den Zögling nicht zeichnen, sondern sehen zu lehren: Eine durch reiches Anschauungsmaterial (das ja heute durch die Photographie leicht zu beschaffen ist) belebte Darlegung, wie sich die Künste entwickelt haben, wäre der beste Zeichenunterricht. Kurze erläuternde Worte würden genügen, um die Bilder der verschiedenen Architekturformen zu einem belehrenden, anschaulichen Gesamtbild der Entwicklung abzurunden. Fürs Leben befruchtend würde es in einer Mädchenschule wirken, wenn den Kindern die Entwicklung und die Stilformen der Ornamentik mit Berücksichtigung von Zweck und und Material erklärt würden. Eine Läuterung des Geschmackes würde ihre Wirkung auf die weibliche Handarbeit, ja auf die ganze Einrichtung des Hauses gewiß nicht verfehlen.

10. **Vergleichendes Kunststudium.** Zu wie viel interessanten Beobachtungen und Einblicken in das Wesen und die Charaktereigentümlichkeiten und Empfindungsweise der Völker könnte es den Knaben reizen, wenn ihm die Verschiedenheit der ägyptischen und indischen, der assyrischen und persischen, der griechischen und römischen Plastik aus dem Vergleich heraus klar gemacht würde! Wie leicht könnte man ihm die Grundlage des Kunstverständnisses machen, wenn man ihn darauf hinweist, was an einem Giotto groß ist, wie liebenswürdig die Robbias sind, von welchen Gefühlen das Quatrocento durchglüht ist, welche Formenpracht das Cinquecento entfaltet! Wie würde es das Nationalgefühl vertiefen, wenn der Knabe schon früh lernte,

in den herben, scharfen Formen eines Schongauer, dem derben, treuen Zeitblom, in den tiefsinnigen phantasievollen Offenbarungen eines Dürer die Gefühlstiefe und Gesinnungsfestigkeit, aber auch die nach einer gewissen Seite hin vollendete Formensprache zu lesen, zu verstehen! — Fürs ganze Leben hätte der junge Mann es mitbekommen, wenn er frühzeitig lernte im Rubens, wie im Rembrandt, im Raffaël, wie im Michel Angelo, kurz in jedem Meister immer nur das zu suchen und zu bewundern, was er wirklich in seinen Werken hat! Er wird sich dann im späteren Leben beim Besuch einer Galerie nicht abmühen, Dinge zu bewundern, die der Meister in der That gar nicht hineingelegt hat, nicht hineinlegen wollte.

11. **Befangenheit im Kunstgenuß.** Wie oft sieht man in Galerien Leute, die irgendwo und irgendwie die Glocken haben läuten hören, und sich danach eine stereotype Meinung darüber konstruiert haben, welche Ingredienzien zu einem Meisterwerk gehören, unerläßliche Merkmale desselben sind, und diese Meinung setzt sich bei ihnen unausrottbar fest. Nun suchen sie dieses gewisse Ding in jedem Bilde, von dem sie hörten, daß es berühmt ist. Dem einen ist dieses Ding Großartigkeit des Ausdruckes, dem anderen liebliche Anmut, wieder einem andern plastische Rundung oder wie die Kunstausdrücke alle lauten mögen. Sehen und empfinden sie das nicht, so sind sie entweder bitter enttäuscht, oder sie heucheln sich die Empfindung an und fühlen sich befriedigt in der „ernsten, anstrengenden Arbeit" der — Selbsttäuschung. Wieviel leichter und erfreulicher wäre der „Kunstgenuß", wenn man ein ganz klein wenig orientiert wäre, wieviel weniger Phrasen würden in die Welt gesetzt!

12. **Volkswirtschaftliche Bedeutung des guten Geschmacks.** Ein auf diese Art des Schulunterrichtes im allgemeinen Publikum entwickelter Sinn wäre aber auch volkswirtschaftlich von nicht unerheblicher Bedeutung, indem er in allen Dingen, wo Geschmack in Frage kommt, auf Produzenten wie auf Konsumenten den Weg weisend einwirkte. Eine falsche Auswahl, die der Käufer bei seinen Einkäufen trifft, kann die gesunde Entwicklung einer Produktion ebenso sehr schädigen, wie die unverständige Ausnützung des Wahlrechtes die politische Entwicklung.

13. **Kunsterziehung ohne Zeichenunterricht.** Aber auch noch einen Vorteil des „Zeichenunterrichts", wie ich ihn als wünschenswert beschrieben, und der eigentlich kein Zeichenunterricht, sondern ein Unterricht im Sehen ist, darf ich nicht unerwähnt lassen, ja er gehört eigentlich an die erste Stelle, weil er ganz direkt von Einfluß auf die Kunstentwicklung ist, daß nämlich der wirklich begabte Knabe aus demselben viel mehr Anregung und Anreizung zur eigenen Produktion schöpfen wird, als aus den sogenannten Zeichenstunden. Wenn ihm das weite Feld erschlossen wird, was man alles machen kann und könnte, was schon gemacht worden ist, und was noch zu machen bleibt, so juckt es ihm in den Fingern auch nach seinem Kopf allerlei zu zeichnen; zu zeichnen, was er sieht oder gesehen hat, zu beobachten, was ihm Freude macht, und sich vorzustellen wie er sich dies und jenes zum Bilde gestaltete. So entwickelt sich ein Talent in seinen Anfängen. Bei der Aufnahmeprüfung auf eine Akademie beurteilt man ja ein Talent auch lediglich und ganz allein

nur nach solchen Arbeiten, die der Mensch trotz der Zeichenstunden gemacht hat, während in der Zeichenstunde gemachte Sachen unbesehen beiseite gelegt werden.

14. Akademisches Zeichnen. Vielleicht wendet jemand ein, auf der Akademie könnte auch nur Zeichenunterricht erteilt werden, warum sollte eine solche außerhalb der Akademie verderblicher sein! Darauf antworte ich, daß man einen Zeichenunterricht in der Schule kaum einem wirklichen Künstler zumuten wird. In einer Akademie aber — wenigstens bei uns — hält man für die Anfangsperiode den Besten für eben gut genug. Dann aber ist das Feld ein ganz anderes: auf der Akademie werden ja gar nicht Zeichenstunden in dem Sinn der gewöhnlichen Schule gegeben, man setzt eben bei einem zukünftigen Künstler an einem ganz anderen Punkt ein, als es auf der Schule geschehen kann.

15. Zeichner und Künstler. Was aber die Beurteilung eines Talentes anlangt, so ist auch aus Zeichnungen, die der Knabe aus eigenem Antrieb gemacht hat, nicht mit Sicherheit zu erkennen, ob es dazu angethan ist, daß der junge Mann zu einem tüchtigen Künstler herauswachsen wird. Zum Künstler gehört eben mehr, als Beobachten und Nachahmen: es müssen da verschiedene Eigenschaften und Fähigkeiten zusammenwirken, Eigenschaften, die sich zunächst wohl vermuten und ahnen, nicht aber greifbar erkennen lassen. Ich habe junge Leute gekannt, die überraschend leicht und schnell lernten, was zu lernen war: mit Verständnis modellieren, eine Bewegung richtig denken und auffassen, eine Situation klar anordnen, die Silhouetten gut gliedern und was dergleichen mehr ist; und doch waren ihre späteren Bilder nicht mehr als „Kapellmeistermusik“, während man sich dem eigentümlichen Reiz nicht entziehen kann, wenn man sieht, wie ein Künstler mit unbeholfener Hand das widerspenstige Material zwingt, trotz alle und alledem schließlich doch das auszudrücken, was er ernstlich ausgedrückt haben wollte. Darin besteht meist der Zauber der Jugendarbeiten. Zähigkeit im Lernen, Unerbittlichkeit in der Selbstkritik, Lauterkeit im Wollen, aber auch Freudigkeit im Schaffensdrang und ein gewisser instinktmäßiger Eigensinn, der alles Fremde, dem eigenen Charakter nicht Homogene abstößt, und wer weiß, was noch mehr, muß zusammenkommen.

16. Genie. Es giebt ja auch ein Ding, das man Genie nennt. Darüber ist aber schon so viel gesagt und geschrieben, daß jedermann weiß, was das ist — nur ich nicht. Es kommt — wie auch in manchem anderen Gebiet in erster Linie auf den K e r l an: Die Individualität, das ist das Geheimnis. So ist es dann auch ratsam, jedem jungen Mann, der Maler werden will, alle nur möglichen Hindernisse in den Weg zu legen. Läßt er sich abhalten, nun, so ist das als ein Zeichen anzusehen, daß eine unüberwindliche innere Notwendigkeit der Kunst zu dienen nicht vorhanden ist. Für die Mitwelt wäre es ja nur in dem Fall ein Verlust, wenn ein w i r k l i c h e r B a h n b r e c h e r verhindert würde, seine Aufgabe zu lösen. Handelt es sich aber nur um einen numerischen Zuwachs der Künstlerschaft, — nun, das weiß jeder, daß die Welt weit mehr Künstler hat, als sie gebrauchen kann.

17. Entsagungskraft des Künstlers. Der Mensch aber, der Künstler werden will, muß sich ernstlich die Frage vorlegen, ob er sich stark

genug fühlt, seinem Beruf zulieb alle Entbehrungen und Täuschungen zu tragen, die dem bei weitem größten Teil der Künstler nicht erspart bleiben; sich stark genug fühlt, unbeirrt seinen Weg zu gehen, auch wenn er durch Konzessionen seine äußere Lage bessern könnte, und bei der Befreiung vom Zwang doch nie gesetzlos zu werden; er muß sich prüfen, ob das Glück, das er in der — auch unvollkommenen Erfüllung seines Berufes findet, ihm ein volles Aequivalent ist für alle Entsagungen, die ihm das Leben bringen kann.

18. Studiengang des Künstlers. Eine Untersuchung über den richtigsten Studiengang eines Künstlers würde zu keinem praktischen Resultat führen. Das Wünschenswerte deckt sich eben nicht mit dem Erreichbaren und mit den Zeiten ändern sich die Bedingungen und Verhältnisse so sehr, daß ein Absolutes nicht auffindbar ist. Was hülfe es uns, wenn wir wüßten, wie Phidias zu dem geworden ist, was er war? wir könnten dem Schüler doch das alte Hellas nicht geben, aus dem die griechische Kunst erwachsen ist! Was hilft es uns, wenn wir im Rückblick auf die vergangenen Zeiten die Ueberzeugung gewinnen, daß der Schüler im XV. und XVI. saec. in unglaublich kurzer Zeit sich das erforderliche Können und Wissen angeeignet hat, daß in dem Lehrlings- und Gesellenverhältnis Schüler viel schneller und gründlicher zur Meisterschaft, zur sicheren Beherrschung aller Ausdrucksmittel gelangten, als wir. Die Zeiten sind eben nicht wieder heraufzubeschwören, und wie die Sachen jetzt liegen, bieten Akademien die einzige Möglichkeit, sich ein umfassendes Können anzueignen.

19. Vorteile des Musikstudiums vor dem Kunststudium. In dem Erlernen dessen, was frühere Generationen gekonnt haben, befinden wir uns nicht in der glücklichen Lage, wie die Musiker: Gewiß, ein Nachteil der Musik ist es, daß der Schöpfer eines Werkes in den meisten Fällen nicht derjenige sein kann, der es ausführt, daß der Komponist nicht Orchester spielen, nicht Chor singen kann, daß er genötigt ist, sich durch eine Zeichensprache mit dem Ausführenden zu verständigen. Aber gerade in der Entwicklung dieser Zeichensprache liegt auch ihre Kraft. Die Gesetze und deren Entwicklung konnten durch diese genau präzisiert, zu einem System ausgebildet und klar dargelegt werden und der Lernende kann in ihrer Litteratur den ganzen Schatz des Wissens und Könnens der Vergangenheit bequem studieren, sich zu eigen machen. So konnte es kommen, daß der größte Revolutionär in der Musik vom Konservativen lautersten Wassers als gründlichster Kenner der Theorie geachtet wird, die moderne Strömung in der Musik bleibt davor bewahrt, in jenen know nothing-Standpunkt zu geraten, welcher unsern Ausstellungen oft Kollektionen „genialer Neuerer" beschert, von denen man verleitet ist zu denken, der Vergolderlehrling sei nach Fertigstellung der Rahmen beauftragt worden, auch die Bilder anzufertigen.

20. Das Fehlen eines formulirten Systems in der bildenden Kunst. Wir Maler haben keinen Generalbaß und Contrapunkt. Es ist nicht möglich, die Gesetze der Farben- und Formengebung, die Gesetze der Raumeinteilung und Linienführung genau zu formulieren und zu codificieren, kann doch ein einzelner Farbenton, eine Form nicht so genau bestimmt werden, wie wenn der Musiker sagt: das

zweigestrichene C. So ist uns — nachdem die Maler aufgehört haben, ihren Schatz des Könnens und Wissens aus der Werkstatt des Meisters mit hinauszunehmen, die Tradition verloren gegangen, durch die der alte Meister befähigt wurde, einheitliche, harmonische Räume zu schaffen, wie die Stanza della Signatura, die Apartementi Borgia, die spanische Kapelle in Sta. Maria Novella, die Kapelle im Pallazzo Riccardi. Bei dem Können, das ich bei den genannten Werken hervorhob, meine ich nicht etwa die erhabene Wirkung, durch die das hervorbrechende Genie den Beschauer zwingt, sondern das rein erlernte Können, das einen zur fehlerfreien harmonischen Ausgestaltung des Raumes hinsichtlich der Form und Farbe befähigt und auf welcher Grundlage erst sich das Genie frei entfalten, und ohne das selbst das Genie immer nur Stückwerk zu stande bringen kann. Das Staffeleibild habe ich nur scheinbar unberücksichtigt gelassen: ist es ja doch als ein Teil des Ganzen anzusehen. Seine Formensprache ist wesentlich auf denselben Gesetzen und Erfahrungen aufgebaut, wie die der Raumdekoration, und das Können auf dem einen Gebiet ist ein Resultat der Entwicklung aus dem andern.

21. **Mängel der Kunsterziehung.** So fehlt denn für die Schülererziehung, die man gewiß als die günstigste ansehen muß, jede Vorbedingung. Es fehlt zunächst an Meistern, die beständig so viel Aufträge haben, daß es für sie praktisch ist, sich Hilfskräfte heranzuziehen; auch fehlt den Meistern die Tradition, die sie in den Stand setzt, Schüler richtig und sicher bei der Ausführung ihrer Werke zu leiten, un des fehlt an Schülern, die auf diesem Wege ihre Ausbildung finden wollen. Uns bleibt eben nur die Akademie als einzige Bildungsstätte für die Kunst und es gilt diese so günstig als möglich auszugestalten und alles Können, das wir haben, in den Dienst der Schüler zu stellen, bei der Behandlung der einzelnen Schüler aber die richtige Wage zu halten zwischen dem Erziehen zu allgemeinem Können und Eingehen auf das Individuum.

22. **Universalität des Kunstlernens.** Es ist nicht genug, daß der Schüler das lernt, was er für die Richtung braucht, die er sich augenblicklich ausgewählt hat: je breiter die Basis des Könnens ist, um so höher kann sich die Pyramide aufbauen. Es ist vom Schüler nicht zu erwarten, daß er von selbst einen Begriff davon haben soll, wie notwendig es ist, einen reichen Schatz von Beobachtungen und Kenntnissen aufzusammeln, um bei eigener Produktion diese Elemente zur Hand zu haben, um sie zu Ausdrucksmitteln seiner Gedanken und Empfindungen zu machen. Es ist nicht von ihm zu erwarten, daß er sich dessen bewußt ist, wieviel Gesehenes er sich gemerkt haben muß, um die Natur, die einem gerade zur Verfügung steht, so in sein Bild einreihen zu können, sie so auszugestalten, aufzufassen, daß sie zu einem Glied der eigenen Gedankenkette wird. Er muß zu dieser Arbeit hingewiesen und angespornt werden. Aber bei all dem Lehren darf man nicht vergessen, daß ein Mangel an Rücksichtnahme auf seine Sonderheit die Entwicklung hemmen und schädigen kann.

23. **Hauptaufgaben der Akademie.** Vor allem aber haben die Akademien — zumal in Zeiten der Verwirrungen und der Verkümmerung — die Aufgabe, soviel Können und richtigen Sinn als möglich bis zu günstigeren Zeiten

hinüberzuretten, damit einmal das Bessere und Höhere, das sich bahnbrechen will, auch diese Fähigkeiten als Material zum neuen Aufbau vorfindet. Das Hauptziel wird immer darin bestehen müssen, den angehenden Künstler daran zu gewöhnen, daß er die Natur immer, überall, wo er geht und steht und nach allen Seiten beobachtet und sich ihre Erscheinungsform merkt, damit er im Schaffen Herr und nicht Knecht dieser Erscheinungsform werde und daß er, wenn er seinen Gedanken Form verleiht, immer einfach, wahr, klar und ungekünstelt bleibe.

Verzeichnis der Akademien und Kunstschulen.

Berlin. Königliche Akademie der Künste. Gegr. 1696.

Breslau. Königliche Kunst- und Kunstgewerbeschule. Errichtet 1791.

Dresden. Königliche Akademie der bildenden Künste. Gestiftet 1705.

Düsseldorf. Königliche Kunstakademie. Gestiftet 1767.

Frankfurt a. M. Kunstschule des Städelschen Kunstinstituts. Gegr. 1817.

Karlsruhe. Großh. Badische Akademie der bildenden Künste. Gegr. 1853.

Kassel. Königliche Kunstakademie. Gestiftet 1777.

Königsberg i. Pr. Königliche Kunstakademie. Errichtet 1845.

München. Königliche Akademie der bildenden Künste.

Stuttgart. Königliche Kunstschule.

Weimar. Großh. Sächsische Kunstschule. Errichtet 1860.

Wien. K. K. Akademie der bildenden Künste. Gegr. 1692.

Kunstgeschichte

Epochen der Kunstgeschichte

von

Prof. Dr. Carl Neumann (Heidelberg)

24. **Natürliche Kunsttriebe.** Die bildenden Künste sind wie jede Bethätigung menschlicher Kultur dem Wechsel von Zeiten der Höhe und des Tiefstandes unterworfen; gleichwohl darf man die Kunst als ewig und unvergänglich bezeichnen, da sie einem menschlichen Bedürfen entspricht, welches zwar in verschiedenen Graden von Stärke sich äußern mag, im übrigen aber als der Menschheit angeboren und sie auszeichnend zu betrachten ist.

„Im Fleiß mag dich die Biene meistern,
Die Kunst, o Mensch, hast du allein."
(Schiller.)

Bei den sogenannten Naturvölkern kann man den Anfängen oder den primitiven Bethätigungen des Kunsttriebes nachgehen. Man wird sie in dem bunten Federnschmuck, in den Korallen- und Muschelketten, in der Tätowierung, in Musik und Tänzen finden. Ebenso aber, da in der Entwickelung des einzelnen Menschen in entferntem Reflex das Leben der Gattung sich erneuert, in dem geistigen Leben und Bedürfen des Kindes. Kinder pflegen nicht nur in der Freude über das Sonntagskleid, in den Ketten und Kränzen, die sie aus Kastanien, Glasperlen oder Blumen flechten, ihre Lust zum Schönen zu äußern; viel mehr tritt ihre Kunstbegabung in der Fähigkeit, das Leblose durch die Phantasie zu wandeln und zu vermenschlichen, hervor und rechtfertigt den Ausspruch, daß in jedem Kind ein Genius verborgen sei.

25. **Abhängigkeit der Kunst von der Kultur.** Im allgemeinen aber tritt das, was man Kunst nennt, erst mit einer gewissen Höhe allgemeiner Kultur auf, wenn einige notwendige technische Erfindungen gemacht worden sind. Die Kunst, Ziegel zu brennen oder natürliches Gestein zu brechen und zu bearbeiten, Mauerwerk zu fügen und zu sichern ist Voraussetzung der Architektur, und genau ebenso sind Skulptur, Malerei und die Kleinkunst an die Entwickelung von Technik im weitesten Sinn, Naturbeobachtung, handwerkliches Verfahren u. s. w. gebunden.

26. **Führende Rolle der Architektur.** Darf man es wagen, innerhalb der Geschichte menschlicher Kultur von Gesetzen zu sprechen, so möchte man auf Grund historischer Erfahrung behaupten, daß eine gewisse regelmäßige Bewegung in dem gegenseitigen Verhältnis der bildenden

Künste zu bemerken sei. Nicht gleichzeitig stehen Architektur, Skulptur, Malerei und Kleinkunst auf der Höhe ihres Könnens. Sondern die Architektur pflegt voranzugehen und in diesem Fall die anderen Künste in ornamentalem Sinn unter ihre Fittiche zu nehmen. Die andern Künste erhalten auf dieser Stufe eine monumental-dekorative Erziehung, aus der sie sich allmählich herausarbeiten zur Selbstbestimmung, Unabhängigkeit und Freiheit. Indem sie aber auf diesem Weg zu immer höheren Leistungen, ja zur Virtuosität gelangen, wo dann die Bedeutung eines gegenständlichen Inhalts vollkommen vor der Ausbildung der Form um der Form willen (l'art pour l'art) verschwindet, erlangt ein dekoratives Spiel wiederum die Oberhand, das zur Anlehnung an die Architektur zurückführt.

27. **Kreislauf der Künste.** In diesem Sinn also mag man von einem Kreislauf in dem Wechsel der Hegemonie unter den einzelnen Künsten sprechen. Wenn dieser mit allem Vorbehalt als Gesetz bezeichnete Vorgang Ausnahmen erleidet, so ist es nicht unmöglich, daß diese Ausnahmen nur scheinbar sind und von uns deswegen nicht erklärt werden können, weil die litterarische Ueberlieferung entweder überhaupt nicht zum Alter der Monumente hinaufreicht oder, wenn sie in die gleichen Zeiten sich aufwärts erstreckt, zu trümmerhaft und gering ist, um uns eine historische Anschauung so alter Zeiten zu ermöglichen.

28. **Scheinbare Ausnahmen.** Als solche vielleicht scheinbare Ausnahmen nenne ich aus den vorgriechischen Kunstgebieten zwei. Die Cheopspyramide in Aegypten ist vielleicht der mächtigste und undefinierbarste Architektureindruck der Welt; sie ist vom ältesten Altertum, und die Technik ihrer Ausführung und die Voraussetzungen der Möglichkeit eines solchen Baues sind ganz außerordentlicher Art. In der Grabkammer des Königs im Innern der Pyramide sind nach so viel tausend Jahren und trotz der ungeheuren Last, die darüber ruht, die Fugen der Wandverkleidung heute noch so dicht, daß man auch mit einer Nadel nicht hineinstechen könnte. Skulpturen, die aus dem gleich hohen Altertum stammen würden, könnte man sich nur höchst gebunden und entfernt von natürlichem Ausdruck vorstellen. Dennoch zeigt man in den Museen ganz realistische Figuren wie jenen berühmten sog. Dorfschulzen in Giseh, die am Anfang der ägyptischen Skulptur stehen, während man in genauer bekannten, jüngeren Epochen der Kunst einem solchen Realismus erst als Spätprodukt der Kunstentwickelung begegnet.

29. **Assyrische Stilkontraste.** Aehnliches in der assyrischen Kunst. Mitten zwischen den feierlich stilisierten und gebundenen Gestalten jener Reliefskulpturen, die sich über Palast- und Felswände hinziehen und die Triumphe und Vergnügungen assyrischer Könige erzählen, erscheinen so ergreifend natürliche Gebilde, wie die durch Pfeilschüsse verwundete Löwin (von Kujundschik), die, ihren Hinterkörper nur noch schleifend, sich auf den Vorderbeinen aufrichtet und mit dem furchtbar geöffneten Gebiß den Gegner bedroht. Oder jene andere unter hohen Gewächsen schlafende Löwin. Auch die prachtvoll natürlich gebildeten Tiere auf dem Goldbecher von Vafio (aus dem Gebiet alter griechischer Kunst) scheinen das früher formulierte Gesetz auffällig zu unterbrechen.

Indessen muß wiederholt werden, daß diese Auffälligkeiten für uns nur Beweise unserer ungenügenden Kenntnis der historischen Zusammenhänge in jenen alten Zeiten bilden und des nicht mit Sicherheit festzustellenden Grades gegenseitiger Beeinflussung ältester Kunstsphären.

30. **Kunstwelt der Griechen.** Entgegen den teils erhabenen teils monströsen Schöpfungen altorientalischer Kunst erhebt sich die griechische als eine wesentlich verschiedene, abendländische, europäische. Während das älteste Griechentum noch mit einem Bein in Asien steht, bilden die Perserkriege und -siege die große historische Scheidelinie, die Griechenland vom Orient abtrennt und politisch wie kulturell frei macht. Von den Anfängen der griechischen Kunst, die im Gefolge von Ausgrabungen und Funden der letzten Jahrzehnte im Vordergrund des wissenschaftlichen Interesses stehen, soll hier nicht gesprochen werden. So groß ihre historisch-archäologische Bedeutung ist, so kann doch in einer Darstellung, welche die weltgeschichtlich wichtigen Etappen der Kunstgeschichte zu schildern hat, nur von den Höhestadien der einzelnen Kunstperioden, nicht aber von Uebergängen, Werden und Abwelken der einzelnen Stilperioden gehandelt werden. Diese gehören der Spezialgeschichte an.

31. **Ansehen der Antike.** Es giebt kein zweites Kunstgebiet, das für die gesamte Folgezeit eine so normative und maßgebende Rolle gespielt hätte wie die Antike. Nach dem — sei es freundlich abhängigen oder feindlich gegensätzlichen — Verhältnis zu ihr kann man fast die gesamte Kunstgeschichte gliedern. Hierbei ist unter Antike eine Kunstperiode verstanden, die sich ungefähr vom 6. Jahrhundert vor Christus bis zum Ausgang des 2. Jahrhunderts nach Christus erstreckt, d. h. einige Dezennien vor den Perserkriegen bis zu der kaiserlich römischen Dynastie der Antonine. Es soll hier nicht verhehlt werden, daß manche Kenner sich für eine Abtrennung der römisch-italischen Kunst aussprechen, sie selbständig aus etruskisch-toskanischem Boden sich entwickeln lassen und darnach eine eigentümliche römische Reichskunst in Anspruch nehmen.

32. **Die Griechenkunst als Kern der Antike.** Für uns hier mag es bei der einheitlichen Anschauung bleiben, welche die griechische Kunst als den Kern der Antike betrachtet. Von der Frage, was die antike Kunst für unsere heutige Kunst und Kultur praktisch bedeutet, ob man ihr noch immer eine erzieherische Kraft zugesteht oder nicht, ist abzusehen. Dagegen hat eine rein historische, also theoretische Betrachtungsweise festzuhalten, daß die Griechen das größte Kunstvolk der Welt, das Kunstvolk par excellence gewesen sind. Eine ähnliche Erscheinung kann deshalb nicht wiederkehren, weil die gesamte Bildung und Auffassungsweise der Griechen eine vorwiegend künstlerische war, seitdem aber bei allen Kulturvölkern sich andere wichtige und wichtigere Bildungskreise daneben erhoben haben, z. B. die religiöse, die wissenschaftliche Bildung, welche die Kunst nur als eine Kulturerscheinung neben anderen gelten lassen.

33. **Kunstsinn der Griechen.** In Griechenland verschlang die künstlerische Begabung jede andere, und die auf Verstandesübung und nüchternem Wirklichkeitssinn erwachsende Wissenschaft entstand oder verbreitete sich viel zu spät, um das sinnlich naive und poetische Erfassen der Dinge wesentlich zu korrigieren oder gar zu unterdrücken.

34. Illusionskraft. Für die Griechen war es also keine poetische Fiktion, wenn sie die Sonne als um die Erde sich drehend glaubten, wenn sie die Erde als eine flache, meerumsäumte Schüssel sich vorstellten, wenn sie jede Stadt, jeden Fluß und jedes Gebirge in menschlicher Gestalt sahen (was wir personifizieren nennen), wenn sie schließlich jede beliebige Abstraktion, wie Liebe, Friede, Reichtum oder das Ellenmaß, um das der Nil in der Zeit der Ueberschwemmung steigt, als organische Persönlichkeit mit ihren Sinnen erblickten; sondern diese von uns sog. poetischen Fiktionen waren den künstlerisch sehenden Griechen wirkliche Wahrheit. Und da ferner eine höchst lebhafte und leicht erregliche Phantasie, die Lust am Fabulieren den Griechen gestattete, schon auf kurze Distanz alles verklärt, erhöht und gleichsam vergoldet zu erblicken, so schufen sie eine Kunst, welche die realisierte Wirklichkeit ihrer Träume war, eine Art Wirklichkeit mit Abzug alles irdisch Bedingten, an Not und Allzumenschliches Erinnernden.

35. Griechische Ideale. So entstand eine Welt von Formen, derart wie sich die Jugend, frei von Leiden und Sorgen, von den schweren Nöten und Fragen des Menschenlebens noch nicht beunruhigt, den Himmel voller Flöten denken mag. Der Sprachgebrauch nennt diese Fähigkeit: Idealisieren, und man pflegt in diesem Wort die ganze Skala von ungetrübter Heiterkeit bis zu ernsthafter Majestät zu begreifen, vor allem aber einen in schmeichelnden Linien und Harmonie der Verhältnisse sich ausdrückenden A d e l, der über den Abgründen des Menschenpöbels dahinschwebend das Privilegium einer holden Oberflächlichkeit und einer geschäftslosen Muße genießt.

36. Klassizität der Antike. Die Vereinigung all dieser Eigenschaften griechischer Kunst hat es in aller Folge dahin gebracht, daß gewisse Gesellschafts- und Kunstkreise immer wieder diese Griechenkunst für klassisch erklärt, was die Griechen gemacht, für schlechthin s c h ö n, und was diesen Normen widerspricht, für häßlich erklärt haben. Nun erscheint freilich die „klassische" Antike nur der späteren Kunst gegenüber als eine große Einheit: genauer und für sich selber betrachtet zerfällt sie in so viel verschiedene Ausdrucksweisen, daß man fast von Stilwechsel sprechen kann. Es ist dieser Thatsache gegenüber jeder Versuch, ihre gemeinsamen und dauernden Eigenschaften und Charakterzüge bestimmter zu formulieren, schwierig und nur mit einer gewissen Reserve zu unternehmen. Dieser Versuch soll im Folgenden, nachdem die Voraussetzungen und allgemeinsten Züge* der griechischen Kunst besprochen worden sind, gemacht werden.

37. Oeffentlichkeit antiker Kunst. Die antike Kunst ist vor allem eine öffentliche. So wie der antike Mensch nur im Atem der Oeffentlichkeit lebt und in seinem geselligen Bedürfnis immer dahinstrebt, wo alle sich zusammenfinden, auf den Markt, auf die Börse, in die Festversammlung, ins Theater, so ist auch die Kunst nach außen gewandt und neigt daher zu monumentaler Wirkung.

38. Tempelbauten. Das Hauptstück griechischer Architektur, der Tempel, ist lediglich Fassadenbau. Das Innere enthält nur Kultbild und Weihgeschenke und abgeschlossene Gelasse: der Kult selbst entfaltet sich im Freien mit Opfern, Prozessionen u. dergl. Die Art, wie diese Außenarchitektur ihre Aufgabe gelöst hat, gehört zu den glänzendsten Leist-

ungen der Kunst. Ein oblonger Mauerkörper, Säulenhallen, Giebelenden des Daches, das Ganze um ein paar Stufen emporgehoben und durch eine Menge dem Auge fast sich entziehender, aber in der Wirkung fühlbarer Kunstgriffe im Gesamtkontur wie im einzelnen klar, ruhig und doch belebt, in der perspektivischen Ansicht unvergleichlich; als rationelle Baukunst d. h. auf ein sozusagen logisches Verhältnis von tragenden und stützenden Teilen gegründet einzig in ihrer Art.

39. **Monumentale Architektur.** Wie der Tempel, so ist auch der Theaterbau öffentlich, unter freiem Himmel, in freier Luft, ohne Interiör. Wo mehrere Baukörper zusammentreten wie auf der Akropole von Athen fehlt es an jedem Versuch, eine forcierte Symmetrie herzustellen wie in der orientalischen Architektur. Die Anlage der Propyläen ist höchst charakteristisch. Diese Portalhallen wirken wie ein Stimmungsfaktor, der einer Ouverture gleich die allgemeine Gefühlsschwingung angiebt, auf der als Basis doch alles Dahinterfolgende frei sich entfaltet. Wie dieser Burgbau in die umgebende Landschaft hineinkomponiert ist, dies setzt eine absolute Sicherheit und Kenntnis monumentaler Wirkung voraus.

40. **Griechische Plastik.** Nicht anders die Plastik, die sich auf den öffentlichen Plätzen, in der Umgebung der Tempel, öffentlichen Gebäude und in den Gartenanlagen entfaltet; erfüllt von dem Gefühl, von allen gesehen zu werden, mit einer gewissen Diskretion des Ausdrucks und Bevorzugung einer gefälligen Umrißlinie, mit einer leisen (mit der Zeit stärker hervortretenden) Neigung zur Pose.

41. **Behandlung des Nackten bei den Griechen.** Diese große plastische Kunst fand ihr eigentliches Ziel in der Darstellung des nackten menschlichen Körpers. Wunderbar geschickt auch in der Behandlung der Gewandfiguren, behandelte sie die verhüllenden Stoffe doch nur (um den berühmten Ausdruck Goethes zu gebrauchen) als das tausendfache Echo der Gestalt. Das Nackte blieb die Hauptaufgabe antiker Skulptur. Einmal kraft der Neigung zum Idealisieren, welche die „Zeugen menschlicher Bedürftigkeit", also Kopf- und Körperbedeckung und Regenschirm gern übersehen wollte, sodann aus dem Drang zum organisch klar und schön Gestalteten. Die mit der Mode wechselnde Kleidung ist ein phantasiegeborener, willkürlicher Schnörkel, das Nackte aber ist das Gesetzliche, Organische, Dauernde.

42. **Naive Betrachtung des Nackten.** Dieses Bedürfnis griechischer Plastik, sich unaufhörlich an der Darstellung des Nackten zu ersättigen, konnte nur bei einem Volk so entschieden und andauernd hervortreten, das in heidnisch naiver Schamlosigkeit (deren Reste noch in den Gewohnheiten der südlichen Völker zu finden sind), ohne vom biblischen Baum moralischer Erkenntnis gegessen zu haben, lediglich Form d. h. Kunst schauend dahinlebte. Das Gefallen am Nackten war dort auf der einen Seite so selbstverständlich und in einer unserem Publikum nicht mehr begreiflichen Weise vom gemein sinnlichen Reiz ablösbar, wie andererseits die Gewöhnung, Nacktes zu sehen, mit den öffentlichen Turnplätzen gegeben war und so eine sichere, nicht auf mühsame Modellsuche angewiesene Nachbildung ermöglichte.

43. **Technische Vollendung in der griechischen Plastik.** In der Darstellung des Nackten hat die antike Kunst eine kaum zu über-

bietende Vollendung erreicht; aber nicht allein auf diesem Gebiet ist die technische Vollendung von der Darstellung ruhig auf beiden Füßen stehender Figuren an bis zur leidenschaftlichsten Bewegung und der freien und gegensätzlichen Ablösung der Glieder vom Körper zu bewundern: dasselbe sichere Fortschreiten bis zu letzten und äußersten Lösungen (innerhalb der Grenzen antiker Kunst) eignet auch allen anderen Aufgaben der Darstellung.

44. **Begrenztheit des griechischen Kunstprogramms.** Der Grund solcher Meisterschaft kann nur darin gesucht werden, daß das gegenständliche Programm der Kunst ein immer wiederkehrendes war und so über eine Zeitausdehnung von Jahrhunderten einen gegebenen Inhalt nur zu variieren d. h. rein künstlerisch neu zu formen aufgab. Es traten wohl einzelne Themata zu Zeiten in den Vordergrund, wie man von Skopas sagt, die Seegottheiten seien von ihm erst künstlerisch gestaltet worden. Wenn z. B. die alexandrinische Zeit die Genredarstellungen bevorzugte, die pergamenischen Könige Barbarendarstellungen in größtem Umfang in den Kreis ihres Kunstprogramms zogen, wenn historisch erzählende Reliefs von den Römern begehrt wurden, so liegt doch hier nirgends ein thematisch ganz Neues vor. Alle diese Stoffe kommen bereits in der älteren Vasenmalerei vor, und es mag ein Zufall sein, wenn darnach Zwischenglieder uns fehlen. Während also moderne Künstler ihre Kraft schon im Erfinden und Stoffsuchen anstrengen müssen, ist in der Antike der Kreis der Erfindung zwar groß, aber begrenzt, und der Künstler, der einen hundertmal verwendeten Typus noch einmal umbildete, durfte seine Kraft nach der formalen Seite konzentrieren, ein Vorzug, der in der späteren Kunst analog in der Behandlung christlich-religiöser Stoffe wiederkehrt.

45. **Dauer der Blüte antiker Kunst.** Die antike Kunst bietet das wundervolle Schauspiel, daß sie vom 6. Jahrhundert bis ins 2. Jahrhundert v. Chr. immer neue Triebe ansetzt, ihren Stil anhaltend verändernd, dabei aber fortwährend Kunstwerke von absoluter Höhe erzeugend. Gewiß sind die herbrealistischen Figuren der alten Vasenbilder von der feierlichen, dann liebenswürdigen, dann eleganten Anmut der Werke eines Phidias, Praxiteles und Lysipp oder gar von der dekorativen Virtuosität und dem starken Pathos hellenistischer Zeit äußerst verschieden; aber niemand will heute mehr mit Schlagworten wie: Anfänge, Blüte und Verfall operieren, da die historische Erfahrung gezeigt hat, daß z. B. das 17. Jahrhundert die Spätblüte antiker Kunst, das 18. Jahrhundert die mittlere Blüte am höchsten geschätzt hat, während wir fast zu einem Kult der Frühkunst, der „primitifs" gelangt sind.

46. **Verbreitung antiker Kunst.** Die weiteren drei Jahrhunderte der Antike (von ca. 100 vor bis ca. 200 nach Chr.) bieten insofern eine veränderte Lage, als die Kunst nicht mehr in die Höhe wächst, sondern extensiv an Verbreitung zunimmt. So wie die Nachfolger Alexanders des Großen nach Osten der Kunst neue Provinzen gewonnen haben, so trat jetzt der gesamte lateinische Westen hinzu und erbte mit der Expansion antiker Kultur, sei es aus bald angewöhnter Neigung, sei es um der Mode willen, das große Bedürfnis nach Kunst.

47. **Die Römer als Liebhaber griechischer Kunst.** Es ist nicht als Zuwachs des Kunstkapitals zu betrachten, wenn berühmte Kunst-



Griechische Vasen
Originale im Museum in Berlin



Parthenon auf der Akropolis in Athen
(heutiger Zustand)

werke in Menge als Kriegsbeute oder durch Kauf nach Rom und nach Westen wanderten, obwohl auch in diesem Fall ein Anreiz zur Geschmacksbildung gegeben war: was dieser Periode ihren Charakter gab, war die massenhafte Nachbildung der berühmten griechischen Originale, derart daß man bis vor ungefähr hundert Jahren die Antike fast nur aus solchen späteren Kopien kannte, mit denen die Museen gefüllt sind. Der Kunstbetrieb verwandelte sich in eine Art Industrie, um der ungeheuren Massennachfrage zu genügen.

48. **Anhäufung antiker Kunstwerke.** Nicht einmal die an Kunstwerken reichsten Städte Italiens können uns mehr einen Begriff geben von der blendenden Fülle der Kunstmasse, die über die Städte der antiken Welt ausgestreut war. Eine Kunstmasse, vielleicht etwas zu gleichmäßig in der ewigen Wiederkehr der Anlagen von Hafen und Plätzen, Tempeln und Bädern, Akropolen und Kapitolen mit ihrem dekorativen Schmuck, offenbar aber in ihrer bestechenden Schauwirkung das Ueppigste und Glänzendste, was bis auf den heutigen Tag die Sonne beschienen hat.

49. **Förderung der Technik durch die Römer.** Wenn also die antike Kunst im römischen Reich zwar an tieferer Schöpferkraft verlor, aber sicher an Verbreitung und vielleicht auch an Kombinationsgabe gewann, so gab es noch einen Punkt, in dem sie zweifellos einer Steigerung sich fähig erwies, das technische Vermögen. Geschult an den Aufgaben einer immer mehr sich ausdehnenden Verwaltung, welche für Wasserleitungen, Brücken, Kanalisation und Straßen zu sorgen hatte, kam die Erfahrung der Technik bald auch der eigentlichen Kunst zu gute. Um nur eines zu nennen: die durchaus massive griechische Mauer aus Marmorquadern erscheint als ein unnützer Luxus gegenüber der römischen Art, die einen Kern von Ziegelmauerwerk mit Marmor deckt oder, wie man sich ausdrückt, verblendet. So viel ist ganz gewiß: wenn ein berühmter moderner Naturforscher den Untergang der antiken Welt damit zu erklären vermeint hat, sie sei auf „den Flugsand der Aesthetik gebaut“ gewesen und habe die Ausbildung technischer Wissenschaft verabsäumt, so kann es keinen stärkeren Irrtum geben.

50. **Romanisch-byzantinische Kunst.** An das Aufkommen und den Sieg des Christentums knüpft eine neue Periode der Weltgeschichte. Für die Betrachtung der Kunstgeschichte erstreckt sich diese Periode vom vierten christlichen bis zum zwölften oder dreizehnten (es ist nach den Ländern verschieden) Jahrhundert. Man nennt sie im Westen die christlich-romanische und im Osten die christlich-byzantinische Kunst.

51. **Berührung von Antike und Christentum.** Das eigentliche Problem besteht in diesen Jahrhunderten darin, ein Kompromiß herzustellen zwischen antiken Formen und christlichen Gedanken, und dieser seltsamen Durchdringung verdanken da und dort Kunstschöpfungen von höchstem Geschmack und Wert ihre Entstehung. Dagegen ist der Anlauf, den die christliche Kunst in den Katakomben nahm, eine eigentümliche, lediglich symbolische Rätsel- und Bildersprache zu schaffen, eine Episode ohne Folgen geblieben. In der Hauptsache ist die neue Kunst von den Tendenzen bestimmt worden, die überhaupt in den Spätzeiten der Antike die Oberhand gewonnen hatten.

52. **Antike Malerei.** Und so wäre hier ein Wort von der antiken Malerei zu sagen, das wir bisher absichtlich zurückgehalten

haben. Die antike Malerei ist uns in ihren Hauptwerken, der Tafelmalerei, nicht erhalten, sondern nur in dem dekorativen Wandschmuck in Pompeji und Rom, der vielfach als Echo jener verlorenen Kunst gelten mag. Es ist nicht richtig, was man oft noch hört, diese Malerei als eine im Gleis der Skulptur wandelnde zu betrachten; eher mag sie manchen Motiven der Plastik vorangegangen sein: was ihnen aber gemeinsam ist, ist das zeichnerische Ideal, die oberste Rücksicht auf Umriß und Linie. Erst verhältnismäßig spät kam die Richtung auf malerische Illusion hinzu, und wie mächtig sie dann wurde, kann man aus dem Einfluß ermessen, den sie über die Plastik römischer Zeit gewann. Der Realismus der erstaunlichen Sammlung römischer Kaiserbüsten ist nur aus dem Dominieren malerischen Sinnes zu erklären.

53. **Spätrömische Kunst.** Als die individuelleren Künste der Plastik und Malerei dann überhaupt zurückgingen und der Architektur den Vortritt ließen, da war es vorzüglich eine malerische Dekoration, die sich in den Dienst der Baukunst stellte und eine zu großer und reicher Entwickelung bestimmte Flächenverzierung als einen Spättrieb im monumentalen Mosaik hervorbrachte. Dieses war die spätrömische Kunst, welche die neue Zeit vorfand; die Plastik im Verschwinden und in der Sarkophagkunst des vierten Jahrhunderts ein kurzes Aufflackern erlebend, in der Hauptsache aber eine malerisch gestimmte und stark mit Polychromie arbeitende Baukunst.

54. **Umfang der altchristlichen Kunst.** Die christliche Epoche hub nun mit einer starken Vereinfachung und Beschränkung der künstlerischen Aufgaben an. Von völligen Neuschöpfungen wie Konstantinopel abgesehen, wo noch einmal das ganze Programm architektonischer Aufgaben und künstlerischen Schmuckes wie in antiken Städten absolviert wurde, zog sich die Baukunst auf eine einzelne Aufgabe, den Kirchenbau, zurück, da mit dem allgemeinen Rückgang der äußeren Kultur und der schnellen Abnahme des Wohlstandes der Profanbau als Kunst allmählich verfiel.

55. **Entwickelung des Kirchenbaus.** Der Kirchenbau unterschied sich von Anfang an insofern vom heidnischen Tempelbau grundsätzlich, als er bestimmt war, eine größere Anzahl Menschen aufzunehmen, und somit sich vom früheren Außenbau abwandte, um das Innere auszubilden. Von recht verschiedenartigen Ansätzen und Formen ausgehend, entwickelte sich die christliche Basilika als ein längsgerichteter gedeckter Bau, dessen mittlerer Teil überhöht war, um Licht einzulassen, innen durch Säulenstellungen in mehrere Teile (Schiffe) gegliedert. Ein Innenbau von hoher perspektivischer Schönheit, zumal wo als Endpunkt der Säulenhalle ein halbkreisförmiger Ausbau mit einer Halbkuppel gedeckt (die sog. Apsis) abschließt; prachtvoll, wo kostbares Material von farbigen Marmorsäulen und als Flächenbekleidung feierliche Mosaikgestalten Verwendung finden.

56. **Malerisch-dekorative Elemente beim Kirchenbau.** Dieser Zug zu reicher polychromer Innenwirkung von Farben und Gold hat sich tief in den abendländischen Kirchenbau des Mittelalters hinein erhalten, wobei dann in der Regel eine Ausstattung mit gemaltem Ornament und Bildern, alle Flächen überziehend, das kostbare Mosaik ersetzte. Diese Neigung zu malerischem Schmuck steigerte

sich in Südeuropa durch diese ganze Periode. Sie zeigte sich am stärksten in der Kleinkunst kirchlichen Mobiliars (sog. Kosmatenarbeiten), wo das kunstreiche Gedrechsel, Stickereimuster, Mosaikeinlagen in Stein einen ganz besonderen Kunstzweig hervorbrachten. Ganz und gar auffällig aber zeigte sich die malerische Neigung, die aus der Spätantike herübergekommen war, in der komplizierteren Raumbildung, die neben der gewöhnlichen Basilika an Kirchenschöpfungen da und dort zu Tage trat. Es genügt, auf die Kuppel- und Halbkuppelkonstruktionen der Sophienkirche in Konstantinopel zu erinnern, wo Architektur und Dekoration im Verein einen Binnenraum geschaffen haben, der bis heute wohl der schönste der Welt genannt werden mag.

57. **Arabische Kunst.** Was aus diesen malerischen Anregungen werden konnte, zeigt aufs deutlichste die über der verschütteten byzantinischen Welt sich erhebende und in großen Denkmälermassen vom Orient bis nach Spanien reichende sog. arabische Kunst, die fast keinen Gedanken hat, der nicht aus der antiken und byzantinischen Kunst entlehnt wäre, aber durch den Geschmack der dekorativen Kombination uns heute noch die Sinne blendet. In Italien finden sich die Beispiele verwandter, räumlich und dekorativ malerisch gestimmter Kunst vom fünften bis siebenten Jahrhundert in Ravenna, im zwölften in Sizilien, vom elften bis dreizehnten in Venedig.

58. **Der mystische Zug altchristlicher Kunst.** Trotz der Verbindungsfäden, die nach der Antike zurücklaufen, ist überall diesen Werken ein ganz Neues eigen, das zwar als Gefühl bereits in der alten Welt sich verbreitet hatte, aber erst in dieser Periode einen künstlerischen Ausdruck fand, ich meine den mystischen Zug. Hell, klar und sonnig, öffentlich war der antike Bau; jetzt erst entstanden aber Innenräume, die, sich nicht minder an das sinnliche Auge wendend, es nicht nur befriedigten und sättigten, sondern es vielmehr blendeten, durch intensive Pracht und Kerzenlicht berauschten, daß die Seele in ein bewußtloses Staunen geriet. Hieraus entstanden dann Schwingungen des Gefühls, die von dem klaren Himmelblau und der freien Luft der Antike weit ablagen.

59. **Stagnation des Südens.** Nach dieser künstlerischen Leistung aber blieb der Süden stehen, und man konnte im zwölften Jahrhundert kaum mehr und kaum Besseres als im vierten; es wiederholen sich die nämlichen Züge und Formen. Anders der Norden Europas, wo anfangs die gleichen Erscheinungen vorwalteten, gegen Ende dieser Periode aber allerhand Neuem Platz machten, das für eine Weile diesen ehemaligen Barbarenländern die Führung in der Kunst in die Hand gab. Karl der Große wußte für seine Kunst noch keine besseren Ziele, als das, was er in Italien gesehen hatte, zu kopieren; seine Residenzen in Aachen und wohl auch anderwärts (wo wenig oder nichts erhalten geblieben ist) wiederholen ravennatische und römische Typen. Im Kirchenbau ziehen zwei Formen nebeneinander her, die längsgerichtete Basilika und der zentralgerichtete Rundbau, in den Bahnen der Ueberlieferung sich haltend. Mit der Zeit aber fand man eigentümliche Wege.

60. **Nordische Neuerungen.** Es sei zunächst nur eines erwähnt, der Turmbau. Im Süden blieb dieser Teil des Kirchengebäudes, der die Glocken trug, für sich und stand irgendwo außerhalb neben der Kirche. Im Norden begann man, den hoch-

ragenden Turmbau in das Gesamtgebäude hereinzuziehen, und fand alsbald, daß für die Silhouette des Baus ein neuer, künstlerischer Wert entdeckt sei.

61. **Turmbau und romanischer Stil.** Auf diesem Weg weiterschreitend und auch die Zahl der Türme mehrend, gelangte man zu der prachtvollen Gestalt romanischer Dome, die, von Turmpaaren vorn an der Fassade wie hinten am Chor flankiert, an der Vierung von einer stärkeren Turmkrone überragt, jenen unvergleichlichen, malerisch phantasievollen Eindruck hervorbringen, der Kirchen- und Burgencharakter vereinigend das eigentliche Symbol der kriegerischen Kirche des älteren Mittelalters, der ecclesia militans, geworden ist. Die Verbindung von Kirchen- und Turmbau gehört zu den bleibenden Errungenschaften dieser Periode, und der künstlerisch-symbolische Wert dieser Schöpfung ist so allgemein anerkannt worden, daß man für immer die enge Verbindung von Kirchen- und Turmkörper bei aller Verschiedenheit des Turmaufbaus und seiner Bedachung mit Helm- oder Zwiebelform allenthalben gewahrt findet.

62. **Geist des nordischen Kirchenbaus.** Wie im Turm der eigentliche Gegensatz zur Antike mit der Parole Vertikaltendenz gegen Horizontaltendenz am stärksten sich ausbildet und das eigentümlichst Neue sich ausdrückt, die Himmelssehnsucht gegenüber der Erdennähe, so wird die nordische Baukunst überhaupt von der Vertikaltendenz geleitet, die allmählich auch den gesamten Kirchenkörper völlig umgestaltet.

63. **Romanische Gewölbetechnik.** Unfaßbare geistige Stimmungen und nüchterne technische Erwägungen wie die Frage, ein feuergefährliches Balkendach durch eine Steinwölbung zu ersetzen, haben zusammengewirkt, den Hochbau der romanischen Kirche zu schaffen, die von gewaltigen Pfeilermassen und Mauern getragen wird, welche jene Kräfte akkumulieren, von denen das obere Steingerüst und die Gewölbverspannungen gespeist werden. Hier liegt ein Reichtum neuer Gedanken vor, so groß, daß die Architektur der folgenden Periode nur die Hauptgedanken reiner herauszuarbeiten, die Konsequenzen zu ziehen und die Technik zu vervollkommnen brauchte.

64. **Plastik.** Dasselbe gilt für die dekorative Plastik, die jetzt bereits die von der Architektur gewiesenen Plätze an Portalen, Pfeilerstirnen u. s. w. einnahm. Was in Frankreich und Deutschland am Ende dieser Periode die Skulptur in Gewandbehandlung, in Ausdruck und stilistischer Harmonie zu leisten vermochte, ließ alles, was der Süden in dieser Kunst versuchte, weit hinter sich.

65. **Sogenannter Uebergangsstil.** Nur in einem Punkt blieb auch am Ende dieser Periode eine starke Uebereinstimmung mit den Neigungen des Südens: in der Richtung auf Luxus der Erscheinung. Hiervon ist der gänzlich sinnlos so genannte Uebergangsstil Zeuge, der etwa dem entspricht, was man in Italien Kosmatenstil nennt. Ein Vordrängen dekorativen Aufwands auf Kosten organischer Konstruktion, ein Zusammentragen und sozusagen Aufdonnern jeglichen Schmuckes, wobei der Baukörper wie ein Träger und Aufhänger des Ornaments behandelt wird, giebt dieser Kunst ihren Charakter. Unser Uebergangsstil hat zur reich ausgebildeten romanischen Dekoration Stücke aus dem Inventar der eben erstehenden Gotik gefügt, d. h. aus ihrem Zusammenhang gerissene Formen und so einen kunterbunten Luxus entfaltet. Man müßte ein

jämmerlicher Doktrinär sein, wollte man leugnen, daß auch auf diesem Weg Schönheitswerte gewonnen worden sind. Die Kunst ist ein Stück des Lebens und seiner sehr verschieden sich äußernden geistigen Bedürfnisse. Wer mit scheinbarer Logik dagegen ankämpfen und den Ketzerrichter spielen will, würde schwer dem Los entgehen, entweder als beschränkt und blind oder als lächerlich zu gelten.

66. **Wesen der Gotik.** Nun aber war seit dem 12. Jahrh. eine andere Stilweise entstanden, die von der romanischen Kunst die Traditionsrudimente abstoßend und das Neue in ihr völlig bis zum letzten Wort ausbildend, zum ersten und bis jetzt zum einzigen Mal der Antike völlig selbständig und mit entgegengesetzten Tendenzen gegenübertrat, die Gotik. Mit ihr hat das Mittelalter seinen originalsten künstlerischen Ausdruck, das Widerspiel der Antike gefunden. Denn hatte die Antike die natürlichen Kräfte der Materie, Bewegung und Schwere zu einer harmonisch ruhigen Ausgleichung gebracht, so negierte die Gotik die elementare Materie und befreite den aufstrebenden Geist von ihrer hemmenden Schwere. Der mittelalterliche Supranaturalismus ist in der Gotik verkörpert. Die technischen Ausdrucksmittel, die dem Geist dieser neuen Baukunst dienen, lassen das Bemühen erkennen, die konstruktiven Notwendigkeiten mathematisch auf die einfachste Formel zu bringen. Es ist eine Art fortschreitender Abstraktionskraft, die in der Gotik sich entfaltet.

67. **Gotische Konstruktion.** Die tragenden Kräfte werden nahezu ausschließlich auf Pfeilersysteme konzentriert, und die Mauer von der romanischen Tragpflicht und der Dicke, die sie früher besaß, weitestmöglich befreit. Der Spitzbogen an Fenstern und pfeilerverbindenden Bögen ist eines der Hauptmittel der Erleichterung. Indem die Mauer nur noch als Füllung erscheint, gestattet sie oftmalige und weite Durchbrechung: die Fensterfläche gewinnt an Ausdehnung. Daneben geht das Bemühen her, aus dem Inneren der Kirche die sichtbaren Zeichen der Kraftleistung möglichst zu entfernen. Die Kräfte werden nach außen übertragen, indem Strebepfeiler, Strebebögen oder -brücken von außen sich anstemmen und das eigentliche Kapital von Stütz- und Tragkraft in sich aufsammeln. Hieraus ergeben sich die wichtigsten Folgerungen für die Wirkung der inneren und äußeren Erscheinung des Baus.

68. **Inneres und Fassaden.** Das Innere wird zu einem lichtdurchfluteten Raum von reicher perspektivischer Wirkung. Durch polychrome Bemalung, die sich später wesentlich auf die farbigen Glasfenster zurückzog, wird das Licht gefärbt und ins Märchenhafte hinübergespielt. Indem die Lichtzufuhr nach oben und gegen das Ende des Baues, die Altar- und Chorseite, gesteigert wird, entsteht der Schein einer Bewegung, die den einzelnen gleichsam beflügelnd nach den Centren des Lichts fortreißt. Durch diese mit sanfter Gewalt ergreifenden künstlerischen Mittel wird eine Andacht, Stimmung und Sehnsucht geweckt, die den himmlischen Visionen von Licht und Glanz sich entgegendrängen möchte. Gegenüber dem Hauptzweck des Innenbaus ist das Aeußere nicht vollkommen gleichwertig. In der Regel bekommt der Außenbau nur eine oder zwei Schauseiten (Fassaden), und der verfügbare Reichtum wird dann auf die Turm-

seite konzentriert. Die Portale werden in das Erdgeschoß der Türme oder zwischen die Türme verlegt, und diese selbst steigen sich verjüngend zu einer früher nie erreichten Höhe empor. Wird eine der Langseiten Schauseite, so verfügt die Gotik mit ihren Fialen, Krabben und unendlichem Zierwerk über die Mittel, die konstruktiven Teile durch dekoratives Spiel mit dem Schein der Freiheit und Schönheit zu umkleiden. Meist aber bleibt das konstruktive Skelett kahl und unverhüllt und umsomehr, als die alten gotischen Münster von außen mit Buden, Häusern, Anbauten umdrängt waren und damit einen allseitigen Fassadenaufwand entbehren konnten. Man kann aus diesen Umständen entnehmen, wie gänzlich verkehrt die moderne Freilegung dieser Bauten ist, und wie sehr damit Bauteile bloßgelegt werden, die gar nicht für Freiansicht bestimmt waren.

69. Ursprung der Gotik. Der gotische Stil ist in dem Land entstanden, das überhaupt im Mittelalter die geistige Führung besaß, in Frankreich, und zwar in einer provinziell mannigfach abgestuften Weise. In der Hauptsache ist von Isle de France aus die deutsche Gotik beeinflußt worden, während die unentwickelteren Formen der burgundischen Weise zuerst nach Italien vordrangen. Die älteren Stufen zeigen Einfachheit und Betonung der konstruktiven Hauptsachen, wogegen das Schmuckbestreben zurücktritt. Der weitere Verlauf drängt dann zum umgekehrten Verhältnis, bis dann jener seltsame naturalistische Umschlag eintritt, der das mathematisch abstrakte Gefüge zu einem Natürlichen von illusionärer Wirklichkeit umdeuten möchte.

70. Naturalismus der Spätgotik. Die Pfeiler oder Säulen werden wie Bäume, die astartig die Rippen des Gewölbes entsenden; überall ein Sprießen und Ausschlagen und Treiben, als wenn ein Ueberschwang von Säften immer neues Leben zu Tag fördern wolle. Diese Spätgotik (die zumal im sogenannten englischen Tudorstil reiche Erfindungsgabe gezeigt hat), in zahllosen Varianten sich auslebend, findet, indem sie an Stelle des Gesetzmäßigen die dekorative Phantasie des einzelnen, und zumal im kirchlichen Mobiliar, walten läßt, ihre Parallele im Erblühen der individuellen Künste.

71. Aufschwung der Malerei. Der gleiche Strom des Naturalismus hebt im Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts die Malerei empor, welche nun beginnt, die seither dominierende Plastik zu überflügeln. Als Mittelpunkt dieser Bewegung ist wohl das Reich der burgundischen Fürsten zu betrachten; wie in seinen südlichen Bereichen die Skulptur zu großer Bedeutung gelangt war, so erwuchs in ihren nordischen Residenzen, zumal in Flandern, die Malerei. In den Werken der Brüder van Eyck finden sich peinliche Beobachtung des Wirklichen, eine technisch vollkommene Bewältigung der Aufgabe, die Ueberfülle des burgundischen Luxus wiederzugeben, zusammen mit einer Größe der Auffassung auch bei bescheidenen äußeren Maßen, wie sie in dieser Vereinigung weder früher noch später wieder vorgekommen sind. Diese Malerei war es nun, die in ihrer Heimat sich ein Jahrhundert lang fortsetzte und zugleich die anliegenden Länder ergriff, wobei freilich die Vielseitigkeit ihrer Ursprünge nicht wieder erreicht worden ist, sondern einzelnes wie die farbige Pracht verallgemeinert, anderes verflacht,

hier und dort aber auch Vertiefung in religiöser Innigkeit und Macht des Ausdrucks erreicht worden ist.

72. **Blüte der vlämischen und deutschen Malerei.** Die nordische Malerei stand noch zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts in ihren großen Vertretern Quentin Massys, Albrecht Dürer und Hans Holbein auf der Höhe stilistischer Selbständigkeit, populären Ansehens, das an der Vervielfältigung des Kupferstiches eine mächtige Stütze fand, und hohen Lebensgefühles, und auch die Plastik nahm an dieser Blüte teil, als jene große Revolution und Ueberschwemmung eintrat, die aus Italien kommend mit elementarer Gewalt die nordische Selbständigkeit zerbrach und für Jahrhunderte unsere Kunst zu einer Provinz Italiens herabdrückte.

73. **Italienische Renaissance.** Daß die italienische Kunst solche Kräfte in sich aufsammeln konnte, beruhte auf der großen Verschiedenheit der Entwickelung, die sie im Ausgang des Mittelalters genommen hatte. Nicht die Architektur, sondern die individuellen Künste hatten hier von Haus aus die Führung.

74. **Architektur.** Wohl war die Gotik seit dem Ende des 12. Jahrh. von den Cisterziensermönchen eingeführt, von den Bettelorden ausgebildet worden, wohl begegnen uns eindrucksvolle gotische Bauten in der ganzen Halbinsel: aber zu einer stilbildenden und -beherrschenden Macht ist dort die Gotik nicht geworden, und keine Stadt ist wie im Norden überragt von einem hochstrebenden gotischen Münsterhelm. Vielmehr hielt sich die romanisch-italienische Tradition aufrecht, bewahrte und entwickelte die Prinzipien der Weiträumigkeit, der dominierenden Horizontalen, der schöngegliederten (aber nicht zu stark durchbrochenen) Mauerfläche, der wirksamen Fassadenbildung, und so entstand eine neue Architektur ohne organischen Stil, aber im Sinn einer freiwaltenden Schönheit.

75. **Entwickelung und Charakter der italienischen Malerei.** Dagegen hatte die Malerei seit dem 13. Jahrh. einen Anlauf genommen, der durch schöpferische Kraft so nachhaltig wirkte, daß eine fast gesetzmäßige Entwickelung bis in das 16. Jahrh. hinein sich daranschloß, dergleichen die Welt seit der Antike nicht wieder erlebt hat. Diese Malerei erzog sich und entwickelte ihre bleibenden Eigenschaften an ihrer Hauptaufgabe, dem Fresko, dessen Charakter war: Oeffentlichkeit und Klarheit der Wirkung. Daher die Gewöhnung lebensgroßer Darstellung, der großen Linie und Komposition und Einschränkung des zudringlichen Details. Diese große Bewegung vollzog sich in drei Stadien.

76. **Giotto.** Zuerst die Erfindung des Gegenständlichen, die Schöpfung religiöser oder legendarischer Bilderkreise erzählender Art, wobei der bahnbrechende Künstler, Giotto, mit unerhörter Kraft den dramatischen Hauptaccent zu konzentrieren wußte, indes die Nachfolger mehr in die Breite des Vortrags gerieten. Durchaus aber blieb das figürliche Element Hauptsache, während, gleichwie in der antiken Kunst, der Raum und die Nebendinge nicht wirklichkeitsgemäß, sondern nur andeutungsweise wiedergegeben werden (vierzehntes Jahrhundert).

77. **Fünfzehntes Jahrhundert.** Die zweite Epoche hat wenig stofflich Neues hinzugethan, dafür aber in der optischen Verwirklichung des Dargestellten das Höchste geleistet. Das Studium

der Perspektive gab den Gestalten das richtige Verhältnis zur Umgebung, eine genaue Beobachtung ließ auch das Einzelne zu seinem Recht gelangen, und die Freude am Reichtum der Natur steigerte das Fassungsvermögen. Die Kunst, die sich solchergestalt erhob, besaß ein höchst empfindliches Wirklichkeitsgefühl; aber sie erlag der Masse ihrer Eindrücke und geriet schließlich in eine fast pedantische Umständlichkeit, Vielheit und Zierlichkeit, als ein neuer Aufschwung das Resultat der Gesamtbewegung beider Jahrhunderte zu ziehen sich anschickte.

78. **Die Hochblüte.** Dieses dritte Stadium steigerte die optisch-illusionäre Wahrheit, indem es durch Haltung und Bewegung der Figuren die Raumsinnlichkeit verdeutlichte; zugleich aber stieß es das zu viele und unwesentliche ab und kehrte also zur Vereinfachung des Ausgangspunktes zurück. Die Ausgleichung und Vollendung all dieser verschiedenen Bestrebungen kommt zum Ausdruck in der Persönlichkeit Raphaels von Urbino.

79. **Gründe des Eindringens der ital. Renaissance im Norden.** Eigentlich war es diese letzte Kraftentfaltung, die über den Sieg der italienischen Kunst entschied. Denn die nordische Kunst war sozusagen beim fünfzehnten Jahrhundert stehen geblieben, und es fehlte die letzte Temperatursteigerung, um die große Hochblüte herauszulocken. Statt deren drang die vereinigte Macht der künstlerischen, sozialen und Bildungselemente herein, über welche die südliche Kunst gebot. Denn außer von ihrer eigenen stilistischen Kraft war sie von der sozialen Hebung einer neuen Gesellschaftsschicht getragen, die im Selbstgefühl ihrer fortschrittlichen Neigungen ein Ideal privilegierten Adels und der Freiheit von überlieferter Bindung in Anspruch nahm. Hier entstand das Wort Renaissance, entgegen der kirchlichen Tradition im Sinne einer Wiederanknüpfung an das Altertum und die eigene, ruhmreiche und echte Ahnenfolge. So wenig das Altertum ernstlich und in Wahrheit an der neuen Kunst beteiligt war, so groß war die agitatorische Wirkung der Parole von der Renaissance, welche eine auch profane, freie und adelige Bildung verlangte. Und mehr diesem sozialen Phänomen als spezifisch künstlerischer Ueberlegenheit fiel die nordische Kunst zum Opfer, da ihr bürgerliches Niveau nicht allein und von sich aus die Steigerung im Sinn der Zeitanforderungen hervorbringen und die Konkurrenz bestehen konnte. So sehen wir denn in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden fast ohne Kampf die nationale Kunst verschwinden, und eine der größten Eroberungen Platz greifen, die die Geschichte kennt, den Siegeslauf der italienischen Kunst, die sich nun, die Gotik in den handwerklichen Betrieb zurückdrängend und selbst gleichsam in Dialekten vergröbert und abgewandelt, jenseits der Alpen festnistet.

80. **Alleinherrschaft der italienischen Kunst.** Die italienische Kunst aber besaß die Lebenskraft, den einmal gewonnenen Primat festzuhalten, indem sie auch nach Augenblicken der Ermattung sich aufraffte und in merkwürdiger Verjüngung auch dem wechselnden Kunstbedürfnis entgegenzukommen und zu imponieren fähig blieb.

81. **Italienischer Barock.** Die Züge dieser von einer italienischen Macht zu einer kosmopolitischen im 16. und 17. Jahrh. sich auswachsenden Kunst gilt es nunmehr festzustellen. Sie hatte eine Voraussetzung und eine Reihe von Merk-

malen, die sie von der Renaissance im engeren Sinn unterscheiden. Die Voraussetzung war ein einzelner Mann, Michel Angelo. Indem er Architektur, Malerei und Plastik zu Ausdrucksmitteln seiner übermenschlichen Kunstkraft herabdrückte, drückte er ihnen den Stempel seines Herrenwillens auf, so daß imposant und italienisch nunmehr gleichbedeutend war. Wenn freilich sein Pathos unvererblich war und in der Nachahmung hohl klang, so blieb doch die Forderung des Herrenmäßigen, Betäubenden, Eigenmächtigen bestehen. Hatte die Renaissancearchitektur ihr Bestes aus einer glücklichen Phantasie geschöpft, die mit dem größten Anpassungsvermögen den Reichtum von Gliederung, Ornament über alle Teile goß, so accentuierte sich allmählich der der Hochrenaissance eigene Trieb der Vereinfachung und schlagenderen Wirkung derart, daß es für den Bau vor allem auf die physische Wucht seiner Gesamterscheinung ankam. Ob dies nun, wie bei der zur Herrschaft gelangenden Kuppelkrönung der Kirchen durch einen einzigen Hauptaccent erzielt war oder durch Unterdrückung der Sonderwirkungen wie in den Bauten Palladios mittels der „großen durchlaufenden Säulenordnung“: in dieser Vereinheitlichung der Wirkung wird man den Hauptzug der Barockbaukunst zu erblicken haben. Das Souveränimponierende macht sie zur Kunst des Despotismus.

82. **Bedeutung der venezianischen Malerei.** In Malerei und Plastik ist die Weiterbildung nicht in gleich ungebrochener Linie erfolgt, wie in der Architektur. Vielmehr hat eine vergleichende Kritik und Reflexion den Gesichtskreis dieser Künste wesentlich erweitert. In der Malerei begann jetzt erst die Weltstellung der venezianischen Kunst, welche bis dahin gegenüber der künstlerischen Vorherrschaft Mittelitaliens einen Sonderstaat gebildet hatte. Indem man unbefangen nach dem Tod der großen Meister die Leistungen verglich, stieg Venedig in der Schätzung außerordentlich, da es sowohl technisch nach der Seite des Kolorits als gegenständlich in der Ausbildung einer rein weltlichen Kunst Eigentümliches hervorgebracht hatte. Es ist nicht so sehr Eklektizismus, als eine unbefangene Vielseitigkeit, die die verschiedenen Ströme italienischen Kunstschaffens zusammenleitete und als Gesamtkraft noch intensiver erscheinen ließ. Hatte zu Beginn des 16. Jahrh. Florenz und Rom den Norden erobert, so war hundert Jahre später erst Venedig in diese Allianz eingetreten, und dieser Macht erlagen Männer wie Rubens und van Dyck.

83. **Naturalismus.** Hand in Hand mit dieser Gesamtkanonisierung der italienischen Kunst des 16. Jahrh. ging, der Versteifung des Klassizismus entgegenarbeitend, eine naturalistische Bewegung, deren eifriges, auf neuen Wegen wandelndes Studium das Lebensgefühl der Kunst aufrechthielt.

84. **Plastik.** Diese Malerei zog schließlich auch die Plastik in ihre beweglichen Kreise und übertrug auf sie die Illusion der bewegten Oberfläche, die der Atem der Berninischen Kunst ist.

85. **Lebenskraft italienischer Kunst.** So erschien die gesamte bildende Kunst Italiens voller Streben, immer nach vorwärts gewendet, im Besitz alten Ruhms und an Lebenssäften unerschöpflich. Verglichen mit der nervösen Sensibilität des 15., der ruhigen Sicherheit des 16. Jahrh., erscheint die spätere Kunst vollblütig, ja grobschlächtig, aber voll dramatischen Feuers und

geistreich, mit einem Anflug von Bizarrerie, die besonders in der Baukunst sich geltend macht, wo dem Ernst des Barock eine spielerische Neigung zur Seite tritt mit dekorativen Neuheiten und reizender malerischer Wirkung. Diese Gesamtmacht breitet sich über Europa aus und wird, da ihr seit einem Jahrhundert alle Pfade geebnet sind, als etwas Selbstverständliches hingenommen. An zwei Filialstellen treibt sie eine überschwengliche Blüte hervor, in Flandern und in Frankreich, und erfährt eine Umprägung, die sie erst recht für Europa maßgebend macht.

86. Vlämische Kunst und Rubens. In Flandern traf die Kunst einen Boden von ungewöhnlich günstigen Bedingungen. Nicht nur, daß hier die Kunstgewöhnung altererbt war; sie war eben zum stärksten Bedürfnis gediehen, seit der Katholizismus gesiegt hatte und die Schäden des Bildersturms durch eine Fülle von Bestellungen gutzumachen sich anschickte. Die Hauptsache aber war, daß ein Mann lebte, der das Programm der fremden Kunst zu seinem eigenen machte und ihr die Flügel seines Genius lieh, Rubens. Den ganzen Umfang ihrer Stoffe, die religiöse wie die profane Mythologie hat er bewältigt; er hat ihren Monumentalsinn geerbt, ihr dramatisches Feuer fast überboten, ihre Technik durch die Zauberkraft seines Pinsels erfrischt. Den südlichen Kult der Sinnlichkeit, die lebhafte Eindringlichkeit des Vortrags hat Rubens als Eroberer und Erbe der Renaissance durch Europa getragen und in der Zeit des absoluten Fürstentums die absolute Geltung des Renaissancegeistes samt der Verehrung der Antike festgestellt. Auch wo er nicht unmittelbar eingriff, hat eine Schule von Kupferstechern seine Kunst ausgebreitet; eine reiche Umgebung von Kunstgenossen seinen großen Stil mannigfach abgewandelt und die Macht seines leidenschaftlichen Ausdrucks bald vergröbert, bald zu zurückhaltender Feinheit abgedämpft, immer aber das Saftige einer reichen Sinnlichkeit, Pracht und Glück eines vornehmen Daseins im Sinn der Renaissance festhaltend. Dieser vlämische Stil des 17. Jahrh., von der Malerei aus über Architektur und Plastik verbreitet, hat den Sonnenglanz Italiens weithin über den Norden ergossen.

87. Ludwig XIV. Indem auch Frankreich das Erbe der Renaissance antrat, war es nicht so sehr die Uebermacht einer Künstlerpersönlichkeit, die wirksam war, als der Herrscherwille eines Königs und — wohl zum erstenmal mit vollem Bewußtsein — die Einsicht eines Staatsmanns, der die Kunst in den Kreis seiner industriell-staatswirtschaftlichen Berechnungen zog. Das Frankreich Ludwigs XIV. hat nur mittelmäßige Künstler; auch sind die Gedanken wohl alle italienischen Ursprungs, unmittelbar oder auf flandrischem Umweg, vom Palastbau und der regelmäßigen Gartenanlage bis zu der Pädagogik der akademischen Kunstunterweisung; aber eben dieses mittlere Niveau erlaubte eine Disziplinierung und systematische Durchbildung, die dieser französischen Hofkunst eine völlig geschlossene Macht verlieh. Es entstand so eine künstlerische Phalanx, die erst von der politischen Vormacht Frankreichs getragen, allmählich zu einer wichtigen Stütze der französischen Politik wurde, und das italienische Kunstkapital zu französischer Scheidemünze umgeprägt, allenthalben verbreitete. Die zentralistische Schulung dieser Kunst erwies sich als derart dauerhaft, daß der Wechsel ihrer Stil-

weise ohne weiteres nach den Herrschern benannt wird, Stil Ludwigs XIV., der Regentschaft, Ludwigs XV., Ludwigs XVI.

88. **Französische Kunst des 18. Jahrhunderts.** Standen anfänglich Architektur und die dekorativen Aufgaben in deren Gefolge im Vordergrund, um Würde und Pracht des höchsten Herrschertums zu verkünden, derart, daß Versailles als der Typus dieses anmaßlichen Schöpferhochmutes zu gelten hat, so drängten sehr bald, im Vollgefühl, von Druck und Zwang befreit zu sein, Malerei und Skulptur empor. Sie haben den Ausdruck liebenswürdiger Eleganz geschaffen, der die überlieferten Formen im Sinne der Grazie umdeutet und die momentane Stimmung in ihrer feinsten Blüte festhält. Diese Malerei der Galanterie, des Farbenstaubs der Schmetterlingsflügel und aller vergänglichen und doch so reizenden Dinge schrieb nun auch der Baukunst Geschmeidigkeit des Ausdruckes und Grazie als oberstes Gesetz vor, und so erwuchs neben der strengen Barockform die leichte Schmiegsamkeit und der kokette Zauber des Rokoko. Die gebogene und gewundene Linie, helle Farbe und lichtes Gold, die launenhafte Muschelform und der Geschmack an Chinoiserie — alles das vereinigte sich zu einer ansteckenden Heiterkeit, der sich das künstlerische Europa willenlos hingab.

89. **Fortdauer des Renaissancegeistes.** Was immer in früheren Zeiten der Norden an selbständiger Baukunst hervorgebracht hatte, Gemeinde-, Zunft- und Privathaus, Schloß- und Burgenbau, wie sie sich von Flandern und Nordfrankreich bis nach Ost-Deutschland erstreckten, Giebelhaus und Turmbau, sie wichen dem italienisch-französischen Palaststil und der Palastfassade; so weit der Katholizismus herrschte und darüber hinaus bis nach England herrschte in den Kirchen Kuppelkrönung oder Zwiebelhelm.

90. **Charakter der Kunst vor der französischen Revolution.** Es hat für den ersten Anblick etwas Befremdendes, angesichts der mannigfachen Stilverwandlungen von einer einheitlichen Kunst zu sprechen, die vom sechzehnten Jahrhundert ab dreihundert Jahre gedauert hat. Dennoch sind die Grundlinien dieselben geblieben. Seit der Hochrenaissance ist das christlich-mittelalterliche Empfinden, das im Norden wie im Süden durch das ganze fünfzehnte Jahrhundert und etwas darüber noch die Kunstwelt belebt und erfüllt hatte, abgestoßen; dafür ist die Antike nach Form und Geist als eine wahlverwandte Sphäre erkannt worden, und daher ist es kein Wunder, daß seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die Antike selbst wieder lebendig wurde, scheinbar im Gegensatz gegen die bestehende Kunst, in Wahrheit aber mit dem Anspruch der reineren Urform gegen Entartung und Auswuchs und in dem Gefühl wesensgleicher Substanz. Diese ganze Renaissancekunst italienischen Ursprungs und antiker Verwandtschaft ist eine Kunst der oberen Stände, adeligen Charakters und getragen von dem Trieb der Steigerung des natürlichen Menschen zu der Göttlichkeit olympischer Muse, freier Schönheit und der Ablösung vom irdischen Bedürfen. Profankunst und kirchliche Kunst tragen einerlei Züge, die der Glorie, die das Leiden übertäubt, der ewigen Sonntagsluft, eines welt- und arbeitsfremden Idylls. Es ist eine Kunst der Geselligkeit und Oeffentlichkeit und daher stets emporgehoben durch eine unsichtbare Bühne, an Repräsentation, Pose und Anstand gewöhnt, ohne Intimität und

Innerlichkeit. Schließlich ohne Wurzelfühlung mit der Tiefe des Bodens, auf dem sie stand, und im Grund fremd eingeführt wie der luftige Säulenbau, der unserem Klima nicht zusagt; kosmopolitisch und fremdsprachig wie die vornehme Welt selbst, der diese Kunst entsprach. Daher es denn einer großen politischen Erschütterung, der französischen Revolution und ihren Folgen, gelang, mit den politischen Privilegien auch die bestehende Kunst dem Untergang zuzuführen. Die Kunst dreier Jahrhunderte verschwand wie in einem Abgrund, der sich aufgethan, und ließ ein Chaos sich kreuzender Bestrebungen, die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts zurück.

91. **Spanische und holländische Kunst als Opposition.** Das große Gottesgericht hat indessen nicht allein das historisch Festgesessene verschlungen; als die Renaissanceflut fiel, traten, Inseln gleich, zwei Erhebungen wieder in den Gesichtskreis, die den letzten drei Jahrhunderten der bildenden Kunst allein einen Widerpart gehalten und ein lang übersehenes, aber unabhängig stolzes Sonderdasein geführt hatten. Diese Inseln waren die spanische und die niederländische Kunst des siebzehnten Jahrhunderts. Spanien und die Niederlande, die sich auf politischem Gebiet mit tödlicher Feindschaft bekämpft haben, stehen in der Malerei zusammen und Schulter an Schulter im Widerspruch gegen die Renaissance, und so muß sogleich ausgesprochen werden, daß genau so wie die südliche Kunst den nationalen Gegensatz überbrückend Flandern und Deutschland unterjocht hatte, auch in der Stellung Spaniens und der Niederlande ein anderes Trennungsprinzip sich als maßgebend erweist, als das geläufige und parolemäßige des Rassenunterschieds romanischer und germanischer Naturanlage.

92. **Sonderstellung Spaniens.** Wohl war auch in Spanien die Renaissance eingedrungen, und die königlichen Sammlungen waren reich an kostbaren Werken von Tizian und Rubens; aber gegen diese Episode war doch der ungebrochene Zusammenhang, der das langlebige spanische Mittelalter mit der katholischen Restauration verband, übermächtig. Kein alle Schranken durchbrechender Individualismus führte hier die Kunst zu jener Steigerung aller kreatürlichen Erscheinung, zu jener Vergötterung menschlicher Gestalt, die das letzte Wort der Renaissance war. Es blieb die ruhige Beobachtung des natürlich begrenzten; es blieb die Richtung auf den innerlich empfundenen Ausdruck.

93. **Velazquez.** Und nun erschien im siebzehnten Jahrhundert ein Künstler, dem weder spanische Hofluft noch italienisches Kunstklima etwas anhaben konnte; so ganz ausgeschlossen war bei ihm Pose und Affektation — Velazquez. Gegenüber Veräußerlichung und theatralischer Inscenierung griff er Menschen und Dingen in die Seele; mit genialer Nüchternheit schob er den falschen Glanz beiseite und wußte dennoch zu ergreifen. Er ist kühl gegen das Feuer der Renaissance gehalten, aber erfrischend und stärkend; aus der dumpfen Luft parfümierter und geschminkter Gesellschaft führt er ins Freie, in Berg- und Waldluft. Schließlich: er hat das Figürliche und Persönliche aus dem anspruchsvollen Sonderdasein, in dem es seit der Antike gelebt hat, erlöst und in den großen Zusammenhang von Licht, Luft, Farbe hinausströmen lassen.

94. **Holländische Malerei.** Während an dieser Stelle ein einzelner Mann der Weltkunst beharrlich Trotz

bot, sammelte sich in Holland ein Häuflein sich unabhängig fühlender Geister und drängte sich in der Malerei, indes auch in diesem protestantischen Land die gesamte Bildung und die anderen Künste der Renaissance verfielen, zu entschlossenem Widerstand in ein Karree zusammen. Sie waren nicht befangen in irgend welchen Vorurteilen von übereinkömmlichem, gesellschaftlich gebundenem Anstand, angewöhntem Pathos und der Würde gewisser Gegenstände, die andere als unwürdig ausschloß; sie erfaßten das Ganze von Natur und Menschenleben mit der Fülle eines liebevollen Herzens und erkannten auch „in der Knechtsgestalt" der Natur die tiefen Züge der Seele.

95. **Neue Stoffe und Auffassungen.** Unbeeinflußt von einer in den Wolken wandelnden religiösen und profanen Mythologie griffen sie in das Dasein des Alltags und gaben ihm durch ihre Kunst poetische Wirklichkeit. Das ganze große Gebiet der sogenannten Genremalerei haben sie erobert und zu unbedingter Anerkennung gebracht; die Landschaft haben sie zwar nicht entdeckt, aber von der adeligen Auffassung der Renaissance befreit, den unermeßlichen Umfang und die Ausdrucksfähigkeit dieses Gebiets festgestellt und neugegründet. Ueberall ist von ihnen nicht das Aeußerlich-Blendende und Vornehm-Imponierende, sondern das Verborgene, Seelisch-Gemütliche gesucht worden, und so ist denn auch die heilige Geschichte aus göttlicher Ferne in eine dem religiösen Empfinden greifbare Nähe und in Fleischesgestalt beschworen worden.

96. **Intimität der Kunst.** Mit einem Wort: sie haben die Kunst von der lauten Straße und der Oeffentlichkeit in die Stille des Hauses getragen, sie haben das Intime entdeckt und so der Kunst ein neues Leben und feste Wurzeln geschenkt, indem sie sie von der Fürsorge von Staat, Kirche, Oeffentlichkeit und deren Vormundschaft ablösen und dem Interesse und der Freude des einzelnen anvertrauten. Da die geschichtliche Entwickelung dahin gegangen ist, zahlreiche Gebiete des Lebens und des Geistes der äußeren Zwangsgewalt zu entreißen und als einem stillen Asyl der Freiheit des Gewissens des einzelnen zu überlassen, so ist es eine Begleiterscheinung des allgemeinen Laufs der Dinge, wenn endlich auch die Kunst jene Freiheit sich erobert hat. In diesem Betracht hat die holländische Malerei Epoche gemacht; sie hat den Privatgeschmack erzogen und hat von ihm gelebt. Ihre Größe und ihre Einseitigkeit haben die nämliche Ursache: einen unabhängigen Stil für die Aufgaben der Oeffentlichkeit, einen Stil der Historie und des Monumentalsinns hat sie nicht hervorgebracht und ein weites Feld offen gelassen.

97. **Fortdauer der großen Gegensätze.** In diese Lücke und Blöße ist dann die Renaissance eingebrochen und hat seitdem den Platz behauptet. Der Kampf ist damals beendet, aber nicht entschieden worden. Im neunzehnten Jahrhundert ist der Gegensatz neu hervorgebrochen, und niemand kann sich mehr über die Lage täuschen. Die Fahnen sind entrollt, und wenn auch Kämpfer und Waffen nicht ganz die nämlichen sind, so wird doch im Sinne des siebzehnten Jahrhunderts die Schlacht der Kunst geschlagen und in einem der beiden Zeichen der Sieg errungen werden.

Die Kunst des Altertums

von

Prof. C. Winnefeld.

98. **Allgemeine Bedeutung der römischen Kunst.** Keine Epoche der Kunstgeschichte war von so weitreichendem unmittelbaren Einfluß auf die ganze weitere Entwicklung der Kunst wie die, die ungefähr mit der römischen Kaiserzeit zusammenfällt. Aus ihr entwickelte sich die byzantinische Kunst, deren Ueberlieferungen im Bereich der griechisch-orthodoxen Kirche noch heute lebendig sind, die altchristliche Kunst des Abendlandes und die Kunst der Richtung, die man sich gewöhnt hat, insbesondere als romanisch zu bezeichnen. Das erneute Studium der Ueberreste von Roms Pracht und Größe war einer der wichtigsten unter den Faktoren, aus deren Zusammenwirken die Kunst der Renaissance hervorging; und deren Formensprache übt noch heute eine Herrschaft aus, der nur wenige sich zu entziehen mit Erfolg bemüht sind.

Dieser universalhistorischen Wichtigkeit entspricht aber keineswegs die innere Bedeutung der römischen Kunst, wenn man als Maßstab dafür die Selbständigkeit in der Stellung künstlerischer Probleme, die Unabhängigkeit und schöpferische Kraft in der Schaffung künstlerischer Formen annimmt. Aufgaben wie Ausdrucksmittel hat die römische Kunst im letzten Jahrhundert vor Christi Geburt, z. T. schon etwas früher, von der gleichzeitigen griechischen übernommen; griechische Künstler wurden nach Rom verpflanzt, griechische Kunstwerke in Original und Kopien nach Rom übergeführt; die Lehrbücher der griechischen Architekten wurden auch für die römischen Baumeister maßgebend. Je mehr unsere Kenntnis von der griechischen Kunst in den letzten Jahrhunderten v. Chr. durch neue Entdeckungen und Forschungen sich erweitert, umso mehr verengt sich der Kreis dessen, was man bisher für national römische Bestandteile der römischen Kunst gehalten hat, und selbst das wenige, was bleibt, ist großenteils nur von einer älteren Stufe griechischer Kunst vor Jahrhunderten entlehnt, wie die der republikanisch-römischen nächstverwandte etruskische Kunst beweist, deren in großer Zahl erhaltenen Denkmäler die Ableitung von der griechischen Kunst des 6. und 5. Jahrhs. deutlich erkennen lassen.

99. **Griechische Kunst.** Im Gegensatz dazu bietet die griechische Kunst das Bild einer fast ganz selbständigen, in sich geschlossenen

Entwicklung, die in der Schnelligkeit des folgerichtigen Fortschreitens von fast voraussetzungslosen Anfängen zu inhaltlich und formal höchst vollendeten Leistungen nicht ihresgleichen hat. Daß sie trotz dieser hohen inneren Bedeutung nicht unmittelbar für die weitere allgemeine Kunstentwicklung bestimmend wurde, hat seinen Grund lediglich in den äußeren Verhältnissen: über das ganze Gebiet griechischer Kultur erstreckte sich die römische Weltherrschaft; nach deren Zusammenbruch führte der griechische Osten ein vom Westen, wo weiteres frisches Leben sich entfaltete, fast völlig abgeschiedenes Dasein, um dann unter der Türkenherrschaft in eine Art von Todesschlaf zu versinken. Erst mit dem Niedergang der türkischen Macht wurde der Orient dem Europäer einigermaßen wieder zugänglich; zu Anfang unseres Jahrhunderts gelangten die ersten umfangreicheren Denkmäler griechischer Plastik nach Europa: die Skulpturen vom Parthenon durch Lord Elgin nach London, die Giebelfiguren vom Athenatempel zu Aegina durch König Ludwig nach München. Seit der Befreiung Griechenlands 1830 wurde das Land von europäischen Reisenden viel besucht, seine noch aufrechtstehenden Denkmäler wurden durch zahlreichere Abbildungen und eindringendere Studien den Kulturvölkern des Westens bekannt, und mit der vom Deutschen Reich unternommenen Ausgrabung von Olympia begann 1876 die Reihe der großen planmäßigen Aufdeckungen der Hauptstätten griechischen Lebens, durch die unsere Kenntnis von der Geschichte der griechischen Kunst ganz neue Grundlagen und eine ungeahnte Erweiterung erhielt.

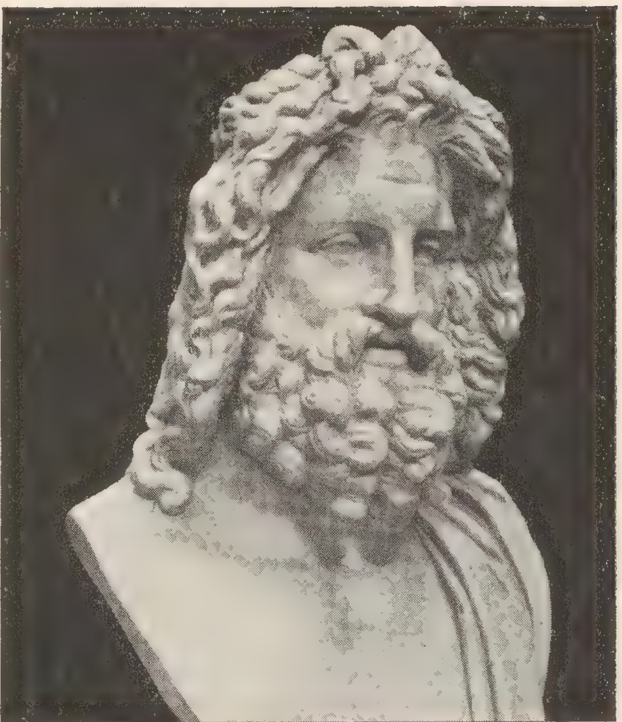
100. **Kunst des Orients.** Noch von einer anderen Seite fiel im Laufe des letztverflossenen Jahrhunderts neues Licht auf die Geschichte und Eigenart der griechischen Kunst: die Denkmäler und Geschichte der uralten Kulturvölker am östlichen Mittelmeerbecken wurden bekannt, durch Schliemanns Ausgrabungen erstanden auf griechischem Boden selbst Denkmäler einer Vorzeit wieder, von denen kaum eine schwache Kunde in der epischen Dichtung der Griechen erhalten geblieben war. Die Beziehungen der Anfänge griechischer Kunst zu der Kunst der Aegypter, Syrer und Kleinasiaten, die in den älteren Vorstellungen von der Geschichte der griechischen Kunst eine so große Rolle spielten, wurden dadurch auf ihr richtiges Maß eingeschränkt und zurückverlegt in eine Zeit, die um Jahrhunderte der Zeit vorausgeht, in der für uns der geschlossene Entwicklungsgang griechischer Kunstübung beginnt. Als dieser einsetzte, war die Kunst Aegyptens und des Orients längst altersschwach geworden und arbeitete nur äußerlich in erstarrten Formen weiter, von denen der frisch suchende Geist der Griechen wohl Einzelnes übernehmen konnte, in denen er Anregung und Hilfen für seine eigene Bethätigung, aber kein Vorbild für sein frei schöpferisches Streben fand, das auch dem Uebernommenen den Stempel des Unmittelbaren, Selbstgeschaffenen aufprägte.

Aegyptische und orientalische Kunst.

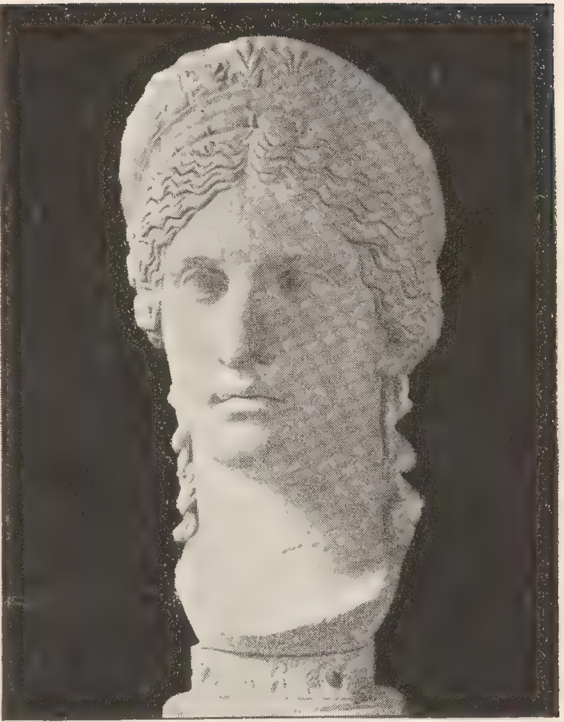
101. **Aegyptische Kunst.** Einmal hat auch die ägyptische Kunst, die uns als die starrste von allen gilt, eine Zeit freien Schaffens gehabt, das in seiner Weise den Vorbildern der Natur gerecht zu werden suchte. Aber diese Frühzeit ist nur noch zu erschließen aus ihrem Ergebnis, das schon in den ältesten bekannten ägyptischen Denkmälern als etwas Fertiges vorliegt. Eigentümlich war ihr einerseits ein großes Geschick im Technischen, besonders der Steinbearbeitung, andrerseits ein rücksichtsloses Streben nach Deutlichkeit, nach buchstäblich getreuem Abschreiben der Natur. Das führte bei Porträtdarstellungen in Rundplastik, wo unmittelbar Form für Form dem gegebenen Vorbild nachgebildet werden konnte, zu bewunderungswürdigen Leistungen, dagegen bei Uebertragung der körperlichen Dinge in die zeichnerische Darstellung auf der Fläche zu wunderlichen Abwegen, auf die auch die Kunst anderer Völker, selbst der Griechen, in ihren Anfängen wohl einmal geriet, aber nur um sie bald wieder zu verlassen, während die Kunst Aegyptens unter dem Zwang höfischer und kirchlicher Ueberlieferung Jahrtausende hindurch auf ihnen verharrte: man zeichnete jeden Körperteil ohne Rücksicht auf sein Verhältnis zu den andern in der für ihn deutlichsten und vollständigsten Ansicht, die verschiedenen Dinge, die in der Natur sich in und hinter einander geschoben teilweise verdecken, über einander, so daß jedes ganz zur Darstellung gebracht werden konnte, nicht wie es das Auge im Zusammenhang mit den andern sieht, sondern wie der Verstand jedes einzelne beschaffen weiß.

102. **Die Kunst des alten Reiches** (etwa 2800 — 2200 v. Chr.) zeigt diese Art der Darstellung schon völlig ausgebildet in den bemalten Flachreliefs, durch die im Innern der Grabkammern Vorgänge aus dem Privatleben der Toten verewigt wurden. Und auch die Rundplastik trägt schon den Keim der Erstarrung in sich, da sie sich ausschließlich auf die Bildung der Toten beschränkt, denen das Leben im Jenseits durch das Fortbestehen eines in unzugänglicher Grabkammer gegen jede Entweihung und Beschädigung geschützten, aus dauerhaftem Stoff gefertigten, möglichst naturgetreuen Abbilds gewährleistet werden soll. Aber trotzdem ist in ihr der Geist frischer Naturbeobachtung noch nicht geschwunden; nicht nur Figuren aus den niedrigen Kreisen des Volkes wie die berühmte Kalksteinstatue des sitzenden Schreibers im Louvre und die Holzstatue des sog. Dorfschulzen im Museum in Giseh, sondern auch solche aus den vornehmsten Hofkreisen zeigen bei aller Gebundenheit der Haltung ein kaum zu übertreffendes Maß individuellen Lebens, das durch reiche Bemalung zur vollsten Wirkung gebracht wird.

Die Baukunst dieser Zeit, die uns fast nur durch Grabbauten bekannt ist, bildet in vortrefflich bearbeiteten Steinen die schweren massigen Formen nach, die durch die Verwendung an der Sonne getrockneter Ziegel aus Nilschlamm für die Bauten des täglichen Lebens entstanden waren, ohne Kunstformen im einzelnen nur im ganzen wirkend. Die Gräber der Vornehmen, die sog. Mastabas, sind in Stein übersetzte Grabhügel mit allseitig geböschten Wandungen und ebener Oberfläche, an der der



Zeus Otrikoli,
Original im Vatikan in Rom



Juno Ludovisi,
Museum Buoncompagni in Rom



Die Jünglinge des panathenäischen Festzuges von Phidias



Die Mädchen des panathenäischen Festzuges von Phidias

Originale im British Museum in London



Hermes mit dem kleinen Dionysos von Praxiteles
Original im Museum in Olympia



Orpheus und Eurydike
Antikes Relief in der Villa Albani in Rom



Relief vom Titusbogen
auf dem Forum in Rom

tiefe Grabschacht mündet; außer diesem enthalten sie einen völlig abgeschlossenen Raum für die Aufstellung der Statue des Toten und eine Nische oder auch einen besonderen, zu ebener Erde zugänglichen Raum für die Verrichtung des Totenkultes. Dicht geschart liegen sie auf dem Totenfelde von Memphis um die Königsgräber, die selbst aus solchen Mastabas erwachsen allmählich erst zur typischen Form der Pyramiden sich ausbilden und in dieser zuerst jenen Zug ins Kolossale aufweisen, der als das Staunenswerteste an der ägyptischen Kunst erscheint, aber auch sehr wesentlich dazu beigetragen hat, sie die Frische und den Zusammenhang mit der Natur verlieren zu lassen.

103. Die **Kunst des mittleren Reiches** (etwa 2200—1800) überträgt dies Streben nach dem Kolossalen auch auf die Plastik, sie schafft die ersten Kolossalstatuen und sucht durch Verwendung härteren Materials (Granit) eine Steigerung der monumentalen Wirkung zu erreichen, natürlich auf Kosten der unmittelbaren Frische der Arbeit. Schöpferischer erweist sie sich auf dem Gebiete der Baukunst; die Ausbildung der verschiedenen Formen der Säule scheint im wesentlichen ihr anzugehören; neben der durch wiederholtes Abschrägen der Kanten aus dem viereckigen Pfeiler abgeleiteten Form der Säule an den Felsgräbern von Benihassan werden Säulen mit rundem oder scheinbar aus mehreren Rundstäben zusammengesetztem Schaft und knospenartig nach oben sich zusammenziehendem oder kelchartig sich ausbreitendem Kapitell beliebt. Die bevorzugte Form für die Gräber der Vornehmen ist jetzt die Felskammer, deren breite Vorhalle und inneren Grottenräume reichliche Gelegenheit zur Anbringnng und Ausgestaltung der Säulen bieten. Die Pyramiden kommen nach 2000 v. Chr. kaum mehr vor.

104. Das **neue Reich** (etwa 1600—950 v. Chr.) ist vom mittleren durch die zweihundertjährige Fremdherrschaft der Hyksos geschieden. Aegypten wird jetzt unter den Ramessiden zur Weltmonarchie; durch gewaltige Tempelbauten, deren Wände er mit den Darstellungen seiner Thaten füllt, sucht der König einen Abglanz seiner Macht der Nachwelt zu überliefern, und so dringt ein etwas persönlicheres Element in die Kunst ein, die mit der Mehrung der auswärtigen Beziehungen des Reichs auch manches Fremde aufnimmt. Aber der Versuch einer gänzlichen Reformierung der Kunst, den um 1400 v. Chr. König Amenophis IV machte, indem er eine durch und durch naturalistische, alle Bande der Ueberlieferung brechende Kunstrichtung zur Herrschaft bringen wollte, führte schon unter seinem Nachfolger zu einer umso erbitterteren Reaktion, in der auch die schon vor Amenophis IV entwickelten Keime eines gesunden Naturalismus endgültig erstickt wurden; nur bei Darstellung fremder Volkstypen und bei Karikaturen erhielt sich noch etwas von der realistischen Kraft der früheren Kunst. Der Tempel ist eine monumentale Umgestaltung des Wohnhauses, eine Folge von hallenumgebenen Höfen und ganz bedeckten Säulenhallen mit scharf betontem Mittelgang, gewaltige Thorbauten (Pylonen) mit ihren hochragenden Flügeln verdecken die ganze Stirnseite. An Stelle der Säulen treten vielfach wieder die Pfeiler, jetzt aber geschmückt mit vorgestellten Osirisgestalten; in ähnlicher Weise mit dem Rücken

angelehnte Kolossalfiguren zieren die Front des berühmtesten der in Nubien bevorzugten, in den Fels gearbeiteten Grottentempel, des Tempels von Abu Simbel. Entsprechend diesen Höhlentempeln entwickeln sich auch die Felsgräber zu größerem Reichtum.

Die Spätzeit der ägyptischen Kunst, die nach einer libysch-äthiopischen Zwischenherrschaft begann, (663—332) zeigt nur das Ausleben der altüberkommenen Formen, denen höchstens da und dort größere Eleganz bei geringerem Inhalt verliehen wird.

105. Die **Kunst der Euphratländer** läßt bis jetzt noch nicht so wie die ägyptische eine zusammenhängende Entwicklung erkennen, Im 3. Jahrtausend v. Chr. herrschte in Babylonien eine Kunst, die auf ähnlicher Stufe stand wie die des alten Reiches in Aegypten; mächtige schwere Bauten aus ungebrannten Lehmziegeln, mit farbigen glasierten Ziegeln geschmückt, sind wenigstens im Grundriß noch erkennbar; die spärlichen Skulpturen aus hartem Stein, einem in dieser Gegend äußerst seltenen Material, verraten hohe technische Entwicklung und scharfe Auffassung der Natur. (Figuren von Telloh, z. B. die Statue des Fürsten Gudea.)

106. Die Reste der **Assyrischen Kunst** gehören der ersten Hälfte des letzten Jahrtausends v. Chr. an; sie sind deutlich die letzten Ausläufer derselben Kunst, der die altbabylonische angehörte, aber die Kenntnis der Verbindungsglieder fehlt uns noch. Was bekannt ist, sind fast nur Reste von Palästen des Assurnasirpal (885—860 Nimrud), Sargons und Sanheribs (722—681 Chorsabad und Kujundschik) und Assurbanipals (668—626 Kujundschik). Auf den mächtigen Ziegelmauern ruhten zur Ueberdeckung der schmalen Räume richtige Tonnengewölbe; die Wände waren mit bunten Ziegeln und Steinplatten mit Flachreliefs bekleidet, an denen Scenen des höfischen Lebens, Jagd und Krieg dargestellt waren; die Thorwege schmückten mächtige Stiere mit Flügeln und Menschenkopf. Die Formen sind schwer und wulstig, mit steifem Detail überladen und durch und durch stilisiert, auch die Ornamente sind massig, schwer und steif; Rosetten, Palmetten- und Lotosblütenbänder mit kurzen breiten Stielen sind die bevorzugten Motive.

107. **Persische Kunst.** Die Kunst der Euphratländer ist für die allgemeine Kunstgeschichte von viel größerer Wichtigkeit als die ägyptische, die als Ganzes außerhalb ihrer Heimat keine Verbreitung und keinen Einfluß auf die Kunst anderer Völker gefunden hat. Die assyrische Kunst dagegen war von großem, wenn auch nicht allein maßgebendem Einfluß auf die persische Kunst, die sich zu hoher Blüte, wenigstens der Architektur und der dekorativen Plastik erhob (große Ruinen in Pasargadä, Susa und Persepolis), aber für die Kunst der Mittelmeerländer keine Bedeutung mehr gewann.

108. **Vorderasiatische Kunst.** Stärker war der Einfluß der assyrischen Kunst auf die des gesammten Vorderasiens, wo teilweise kaum dem Namen nach bekannte Völker, vor allem die Hettiter ihre Denkmäler hinterlassen haben, vielfach aus dem lebendigen Felsen ihre Reliefbilder herausarbeitend. Am folgenschwersten aber für die ganze Kunstentwicklung der Zukunft war die Aufnahme und Verbreitung, welche die Elemente der mesopotamischen Kunst

durch die Phönizier fanden. Monumentale Werke sind von ihnen kaum erhalten; aber im Kunsthandwerk haben sie es zu außerordentlicher Fruchtbarkeit gebracht, keine eigenen Formen erfindend, aber Assyrisches und — in sehr viel geringerem Umfang — auch Aegyptisches geschickt verwendend, und die Erzeugnisse ihres Gewerbefleißes haben sie in rührigster Thätigkeit als Schiffer und Kaufleute über das ganze Gebiet des Mittelmeers verbreitet, nicht weniger auch die Werke älterer Kulturvölker selbst zum Gegenstand ihres Handels gemacht und in weit vom Ursprungsland entfernte Gegenden gebracht; Griechenland und Italien waren vielbesuchte Absatzgebiete und ihre Kunst zeigt in vielem den Einfluß der durch die Phönizier eingeführten Muster.

Griechische Kunst.

109. Mykenische Kunst. Die Kunstübung auf griechischem Boden läßt sich — abgesehen von nicht den Namen Kunst verdienender Handfertigkeit prähistorischer Zeiten — zurückverfolgen bis in die Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. Die Kultur, die sich in diesen ältesten Denkmälern zu erkennen giebt, wird als mykenische bezeichnet, nicht weil Mykenä als ihr Hauptsitz nachgewiesen werden könnte — der lag sicher anderswo, vielleicht auf Kreta, — sondern weil hier durch Schliemann die ersten und reichsten Funde aus dieser Vorzeit gemacht wurden. Die Baukunst arbeitete mit Holz und an der Luft getrockneten Ziegeln, aber auch mit großen Steinen, die teils unbearbeitet zu mächtigen Festungsmauern getürmt, teils in ziemlich regelrechter quaderförmiger Zurichtung zu Thorbauten, Grabbauten und sonst an besonders hervortretenden Stellen verwendet wurden. Das Haus hatte die Grundform eines geschlossenen Saals mit vorgelegter, nach einem Hof sich öffnender Vorhalle; wo die Spannung der Deckbalken zu groß wurde, wurden Säulen untergeschoben, nach unten sich verjüngend, mit polsterförmigem Kapitell. Der Palast, wie er in Tiryns erhalten ist, bestand aus ähnlichen, nur reicher ausgestatteten und größeren Räumen, kleinen Nebengemächern und mehreren Höfen mit Hallen und säulengetragenen Thorbauten. Tempel scheint diese Zeit noch nicht gekannt zu haben. Als Grabform wurde der einfache Schacht allmählich verdrängt durch die in einen Abhang gegrabene, durch einen besonderen Gang zugängliche Grabkammer, deren reichste und größte Form das ausgemauerte Kuppelgrab darstellt mit einer durch gleichmäßiges Vorkragen der Steinschichten gebildeten Wölbung (sog. Schatzhaus des Atreus u. a. zu Mykenä und anderwärts); der Eingang zum Kuppelraum war in den reichsten Beispielen mit Säulen und Ornamentstreifen in buntem Stein geschmückt. Die Reste monumentaler Plastik, das berühmte Relief zweier Löwen über dem danach benannten Löwenthor zu Mykenä und skulpierte Grabsteine aus dessen Nähe, lassen die Bildhauerkunst nur wenig entwickelt erscheinen; umso reicher und kunstvoller sind die Erzeugnisse der Kleinkunst, einerseits bemalte Thongefäße, zu deren Verzierung eine glänzend schwarze Farbe diente, die das Hauptmittel der ganzen griechischen

Vasenmalerei blieb, andrerseits Elfenbeinschnitzereien und Arbeiten in Bronze und Edelmetall, die ein außerordentlich hoch entwickeltes technisches Können bezeugen. In ihrem ornamentalen und figürlichen Schmuck, zumal in den aus dem Pflanzen- und Tierleben des Meeres entnommenen Motiven, spricht sich ein Sinn für fließende Linienführung und feine Naturbeobachtung aus, der in den Goldbechern von Vaphio mit Reliefdarstellungen des Stierfangs und einer zahmen Rinderherde, sowie auf einigen geschnittenen Steinen die höchste Vollendung erreicht.

110. **Anfänge der griechischen Kunst.** Die Fäden, die von der mykenischen zur griechischen Kunst der geschichtlichen Zeit hinüberlaufen, sind größtenteils verloren, die wenigen, die noch nachweisbar sind, wenigstens auf eine große Strecke ihres Verlaufes unserer Kenntnis entzogen. Aus den ersten Jahrhunderten des letzten Jahrtausends vor Christus besitzen wir keine Reste monumentaler Kunstübung auf griechischem Boden; aber die Grundform des griechischen Tempels ist dieselbe, wie die des mykenischen Herrenhauses, ein gestreckter Hauptraum mit einer nur nach vorn offenen Vorhalle, deren Dach durch Säulen zwischen den vortretenden Wandenden (Anten) getragen wird; der Heratempel zu Olympia zeigt sogar eine der mykenischen entsprechende Bauweise (über einem Steinsockel Mauern aus Luftziegeln mit Holzverkleidung der Thürgewände und Anten), aber schon seiner ursprünglichen Anlage gehört eine ringsumlaufende Säulenhalle an, die für die größeren griechischen Tempel typisch, der mykenischen Baukunst aber fremd ist, und die Grundrißanordnung dieser Halle zeigt sogar, daß in dem spurlos verschwundenen, weil ganz aus Holz hergestellten Gebälk der sog. dorische Stil schon in einer entwickelteren Form durchgeführt gewesen sein muß, als bei anderen Tempeln, die ihrer Technik nach weit jünger erscheinen.

Erhalten sind aus dieser Zwischenzeit nur Werke der Kleinkunst, vorwiegend Bronzegegenstände mit gepreßten oder gravierten Bildern und Ornamenten und bemalte Thongefäße. In weiten Gebieten des griechischen Mutterlands und der Inselwelt, vor allem in Athen zeigen diese Dinge den sog. geometrischen Dekorationsstil (Dipylonstil), der nach Ausweis der Fundverhältnisse den mykenischen unmittelbar ablöst, aber keinerlei Zusammenhang mit ihm erkennen läßt: aus vielfach gebrochenen geraden Linien und aus Kreisen werden abstrakte Ornamente gebildet, (wie Mäander, konzentrische Kreise u. a.), Motive aus dem Pflanzenreich fehlen, die spärlichen Darstellungen von Menschen und Tieren müssen sich der an den Ornamenten ausgebildeten Formsprache fügen. Naturbeobachtung erscheint gänzlich ausgeschlossen. Die Nachwirkungen dieses Stils sind dann im attischen Kunsthandwerk der folgenden Jahrhunderte noch lange fühlbar. Dagegen im ionischen Osten, dessen Mittelpunkt Milet war, trifft man im achten Jahrhundert auf den bemalten Vasen ein Ornamentsystem, das keine Spur eines vorangegangenen geometrischen Durchgangsstadiums enthält, wohl aber in großer Zahl Motive aus dem mykenischen Formenschatz; die Pflanzen- und Tierwelt bildet die Grundlage der Dekoration; Einflüsse der benachbarten orientalischen Kunstweisen machen sich hier in zunehmendem Maße bemerk-

lich, begünstigt durch die offenbar dem Stamm schon eigene Neigung zu etwas üppiger voller Formengebung.

111. Siebentes Jahrhundert v. Chr. Das Vorbild dieser gegenüber der geometrischen so viel glanzvolleren und inhaltreicheren ostgriechischen Kunst und in vielleicht noch höherem Maße der direkte Einfluß der durch phönikische Händler massenhaft verbreiteten Erzeugnisse der orientalischen Kleinkunst ließen im siebenten Jahrhundert dann auch da, wo bisher der geometrische Stil herrschte, eine neue Dekorationsweise entstehen, als deren bekannteste Vertreter die korinthischen Vasen genannt sein mögen: phantastische Fabelwesen, Tiere, die nie auf griechischem Boden heimisch waren, bilden das hervortretende Element der Dekoration, und Rosetten werden in verschwenderischer Fülle dazwischen ausgestreut, aber auch einzelne Scenen aus der griechischen Götter- und Heldensage und aus dem täglichen Leben gelangen zur Darstellung. Alles wird im Gegensatz zu der mehr zeichnenden Art der früheren Stile in vollgefüllten schwarzen Silhouetten auf hellen Grund gesetzt, die Angabe der unerläßlichen Innenzeichnung nachträglicher Gravierung vorbehalten; durch dunkelrote, stellenweise auch weiße Deckfarbe werden einzelne Teile besonders hervorgehoben. Man denkt wohl an eingelegte Metallarbeiten als Vorbilder, und in eingelegter Arbeit (Elfenbein und Gold in Cedernholz) war auch das großartigste Denkmal dieses Stiles ausgeführt, von dem wir Kunde haben, die sog. Lade des Kypselos im Tempel der Hera zu Olympia. Während so die Kleinkunst sich unmittelbar an fremde Vorbilder anschließen konnte, die sie mit gleichen oder verwandten Mitteln wiederzugeben und weiterzubilden strebte, reichte, sobald die Aufgabe erwuchs, selbständige Kunstwerke größeren Maßstabes zu schaffen, der fremde Einfluß kaum über die allgemeinsten Anregungen hinaus; denn Werke der großen Kunst fremder Stämme und Völker zu sehen, hatten nur einzelne Griechen vielleicht auf Handelsfahrten Gelegenheit; das waren aber sicher nicht dieselben, die in der griechischen Heimat Götterbilder und Darstellungen von Menschen als Weihgabe an die Götter oder als Schmuck des Grabes zu gestalten oder Bauten auszuführen hatten. Diese kannten als Vorbilder nur eben jene Werke der Kleinkunst, die weder für die Technik noch die Formgebung ihnen zum Muster dienen konnten; dafür waren sie ganz auf sich angewiesen und so erklärt sich die befremdliche Erscheinung, daß neben einer hochentwickelten, zu konsequenter Stilbildung vorgedrungenen Kleinkunst im siebenten Jahrhundert die große Kunst noch in den ersten tastenden Anfängen steht, vor allem die Plastik, während in der Baukunst das praktische Bedürfnis der verflossenen Jahrhunderte offenbar den Faden mykenischer Tradition nie ganz hatte abreißen lassen, so daß der Architekt seinen Aufgaben, wenn auch ohne festen Formenschatz, doch nicht ganz so hilflos und voraussetzungslos gegenüberstand, wie der Bildhauer. Erhalten sind zwar keine Bauten, die mit Sicherheit dem siebenten Jahrhundert zugeschrieben werden können; aber die Reste älterer Bauten in den Fundamenten von Tempeln aus dem Anfang des sechsten, wie dem Burgtempel C zu Selinus und dem Heratempel zu Samos beweisen, daß schon im siebenten Jahrhundert ganz ähnlich gebaut wurde

wie im Anfang des folgenden. Für die Plastik zeigen die altertümlichsten erhaltenen Rundwerke in Marmor, wie die Votivstatue der Naxierin Nikandra aus Delos, die Statue eines nackten Jünglings von Thera, das Streben, feste, ausschließlich auf die Vorderansicht berechnete Typen für die Darstellung der bekleideten weiblichen und der unbekleideten männlichen Gestalt zu gewinnen; aber die Kräfte erschöpfen sich noch wesentlich im Kampf mit dem spröden Material; man glaubt noch die Gewöhnung des Bildhauers an Arbeit im weicheren Holz durchzufühlen in den eckigen Formen, den kantig gegeneinander abgesetzten Flächen. Ebenso wichtig wie die Anfänge der Marmorbildnerei ist für die Entwicklung der griechischen Plastik die Verwendung des Bronzegusses für bildnerische Zwecke, die von der Ueberlieferung samischen Künstlern des siebenten Jahrhunderts zugeschrieben wird, und die Ueberlieferung wird bestätigt, zwar nicht durch erhaltene Erzbilder, aber durch Marmorwerke, die unter dem Einfluß der im Erzguß ausgebildeten Kunstformen zu stehen scheinen und von denen gerade das charakteristischste, eine von Cheramyes geweihte Frauenstatue, auf Samos selbst gefunden wurde. Marmortechnik wie Erzguß sind auf den Inseln des griechischen Ostens zu Hause und haben hier ihre erste Ausbildung erfahren; im festländischen Griechenland übte sich die erste plastische Thätigkeit großen Stils in einheimischem weichen Kalkstein, der geringere technische Schwierigkeiten verursachte; besonders reichlich sind Reste solcher ganz mit bunten Farben überzogenen „Porosskulpturen" auf der Akropolis von Athen zu Tage gekommen; aber die Zukunft der griechischen Plastik, auch in Athen selbst, gründete sich auf das, was der Osten in mühevollem Schaffen dem edleren Material abgewann.

112. Sechstes Jahrhundert. Das sechste Jahrhundert ist die Zeit der mannigfaltigsten, raschesten Kunstentwicklung auf griechischem Boden, die vor allem an den Höfen der Tyrannen eifrige Pflege fand. Auch in den Nachrichten der Alten spiegelt sich dies lebhafte Treiben wieder, eine große Zahl von Künstlernamen, von lokalen Kunstschulen werden aus dieser Zeit genannt und weitere sind durch die von ihnen erhaltenen Werke bekannt geworden. Nichts kann den Fortschritt dieses Jahrhunderts deutlicher veranschaulichen als der Gegensatz zwischen den an die Stilstufe der korinthischen sich anschließenden schwarzfigurigen attischen Thongefäßen der Zeit bald nach 600 v. Chr. mit ihren steifen unbeholfenen Darstellungen, die den Ausdruck des Lebens kaum hier und da durch gewaltsame Uebertreibung einigermaßen erreichen, und den rotfigurigen attischen Vasenbildern aus dem Ende des Jahrhunderts, die mit völliger Umkehrung der Technik, die Gestalten hell vom schwarzen Grund abhebend, in freier Zeichnung ein oft noch unbefriedigendes, aber stets von frischer Beobachtung und eindringender Kenntnis der Natur zeugendes lebensvolles Abbild der Wirklichkeit bieten. Die Entwicklung auf diesem einen Gebiet, die infolge der Zufälligkeiten der Erhaltung besonders genau zu verfolgen ist, ist eine nebensächliche; die Kleinkunst hat nicht mehr die gewissermaßen führende Stellung, wie in der Uebergangszeit, aber sie giebt ein Spiegelbild und damit einen Maßstab der Fortschritte der großen Kunst, die an den erhaltenen Denkmälern nur sehr lückenhaft noch

festzustellen sind; denn der Schwerpunkt der Entwicklung lag im ionischen Osten und in Athen, und mit dem, was da im 6. Jahrhundert vorhanden war, haben die Perser zu Anfang des 5. gründlichst aufgeräumt.

113. Ionische Baukunst. So fehlen uns nicht nur Werke der großen Malerei, die nach den Nachrichten der alten Schriftsteller in diesem Jahrhundert ihre ersten

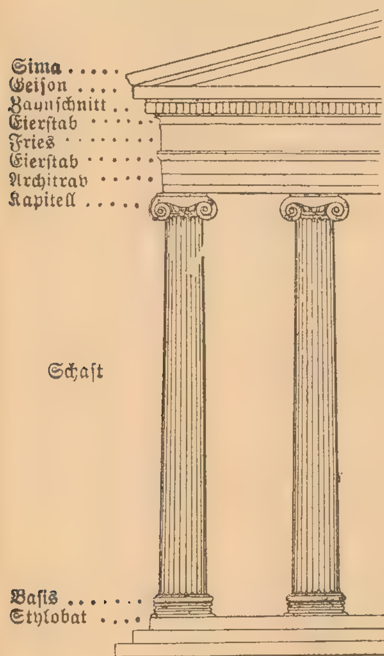


Fig. 1. Ionische Ordnung.
Tempel von Messa auf Lesbos.

namhaften Förderer gehabt haben muß, sondern auch von der Baukunst des Ostens und Mittelgriechenlands ist keine vorpersische Ruine auf uns gekommen: die einzigen monumentalen Aufgaben bot in dieser Zeit der Architektur der Tempelbau, fast alle Tempel aber haben die Perser zerstört; das anscheinend nur wenig durch sie beschädigte Heraion von Samos ist durch spätere Schicksale fast ganz vernichtet, das absichtlich verschonte Artemision zu Ephesos in der Geburtsnacht Alexanders d. Gr. dem Wahnsinn des Herostratos zum Opfer gefallen und dann durch einen Neubau ersetzt worden. Der Heratempel zu Samos aber, der Apollontempel zu Didyma, der Artemistempel zu Ephesos waren die großartigsten Tempelbauten des sechsten Jahrhunderts und die hervorragendsten Beispiele des ionischen Baustils in der durch seinen Namen bezeichneten Heimat. Die dürftigen Reste dieser Prachtbauten und anderer verwandter von kleinerem Umfang lassen den Charakter ihrer Bauformen kaum ahnen, nur soviel ist sicher, daß die wesentlichsten Elemente der späteren ionischen Bauweise, die hohe vielfach eingeschnürte Säulenbasis, das Kapitell mit eierstabgeschmücktem Polster und darüberliegendem beiderseits in Voluten aufgerollten Glied, der Zahnschnitt und die reichverzierte Sima schon diesen alten Bauten eigen waren, und zwar in einer Gestalt, die einerseits eine Ableitung aus der Technik des Holzbaus nahe legt, andererseits einen üppigen Geschmack verrät, der an schwellenden, fast ihren Rahmen sprengenden Formen Gefallen fand. Ueppig reich, fast regellos war auch der plastische Schmuck: das Artemision hatte außer einer mit Figuren geschmückten Sima lebensgroße Reliefdarstellungen am unteren Teil einer großen Zahl von Säulen, die zum Teil Stiftung des Königs Krösos von Lydien waren; der sonst in „dorischem" Stil errichtete, hochaltertümliche Tempel der dem ionischen Kunstkreis benachbarten Stadt Assos hatte einen reliefgeschmückten Architrav, beides Verwendungen des figürlichen Schmucks, die sich allgemeinere Geltung nicht zu erringen vermochten.

114. Dorische Baukunst. Den marmornen Prachttempeln Ioniens

hatte das übrige Griechenland Ebenbürtiges nicht zur Seite zu stellen; die anderwärts allgemein übliche Bauweise war der sog. **dorische Stil**, in dessen überliefertem Namen kaum ein zuverlässiges Zeugnis für seine Heimat gefunden werden kann. Er ist schwerer, einfacher, straffer, wenngleich in ihm ebenfalls noch ein Uebergang von

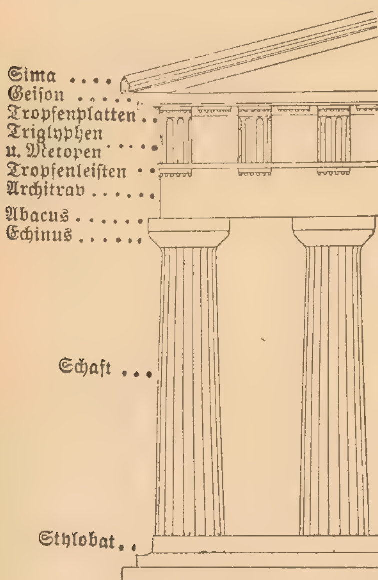


Fig. 2. Dorische Ordnung. Zeustempel in Olympia.

mehr geschwellten wulstigen Formen von individuellem Charakter zu den fast mathematisch-regelmäßigen schlichten Profilen, wie sie der entwickelte Stil des fünften Jahrhunderts als Norm hat, beobachtet werden kann. Die wesentlichen Kennzeichen dieser Bauweise sind kräftig geschwellte, nach oben stark verjüngte Säulenschäfte ohne Basis, einfache polsterförmige Kapitelle mit ganz glattem Profil und über dem Architrav ein durch vortretende Felder mit senkrechten Schlitzen (Triglyphen) geteilter Fries, dessen ungefähr quadratische Zwischenfelder (Metopen) schon bei den ältesten bekannten Beispielen (wie Tempel C zu Selinus) Reliefbilder zeigen, oft aber auch des plastischen Schmuckes entbehren. Diese Friesteilung klingt gewöhnlich auch nach oben und nach unten weiter aus durch Tropfenplatten an der Unterseite des Kranzgesimses, Tropfenleisten am oberen Rande des Architravs unter den Triglyphen. Anscheinend sind auch diese Formen ursprünglich aus den technischen Bedingungen des Holzbaus hervorgegangen; aber schon in den ältesten erhaltenen Beispielen sind sie so rein im Charakter der Steinmetzarbeit ausgeführt, daß diese Ableitung jedenfalls einer längst vergangenen Zeit zugeschrieben werden müßte. Als Material diente allenthalben einheimischer Kalkstein, dessen poröse Oberfläche einen Ueberzug von feinem Stuck erforderte und damit zur **Färbung** einlud, die für manche Teile, Triglyphen, Metopen, Tropfenplatten und -leisten u. a. typisch wurde und namentlich in Rot und Blau gehalten war. Zum Schmuck und zugleich zum Schutz gegen Verwitterung des Kranzgesimses wurden vielfach kastenförmige, ebenfalls bemalte **Glieder aus gebranntem Thon** verwendet, der auch für das Dach und seine Ausschmückung mit Akroterien, Firstziegeln und Simen gebraucht wurde. Am besten bekannt ist uns die dorische Bauweise auf dieser Entwicklungsstufe durch griechische Tempel Unteritaliens und Siziliens, vor allem die noch großenteils aufrechtstehenden von Pästum und die in Trümmern ungewöhnlich vollständig erhaltenen von Selinus; die besterhaltenen Beispiele auf griechischem Boden sind der sehr altertümliche Tempel in Korinth und der dem Ende der Periode angehörige Athenatempel auf Aegina, dazu kommen, aus den Trüm-

mern wenigstens im Bilde ziemlich vollständig wieder herzustellen, einige der Schatzhäuser in Olympia, die ganz nach Art der Tempel, nur in kleinerem Maßstab, ausgeführt waren.

115. Plastik in Jonien. Während in der Baukunst die ionische Weise im Wesentlichen noch auf ihr Heimatgebiet beschränkt blieb, gewannen in der Bildhauerkunst die auf ionischem Boden heimischen Verfahren der Marmorbearbeitung und des Erzgusses fast allgemeine Verbreitung, und mit der Technik auch die in deren Heimat ausgebildete Formensprache. Für die Erzbildnerei, deren Werke so gut wie ganz verloren sind, läßt sich das nur erschließen, für die Marmorplastik aber noch unmittelbar nachweisen. Sie erreichte in einer durch mehrere Generationen durchreichenden Schulüberlieferung auf Chios und anderen Inseln eine große Sicherheit und Gewandtheit im Technischen, die in äußerster Zierlichkeit in der Anordnung der Gewandfalten, der Haare und sonstiger Einzelheiten ihren Ausdruck fand, die Eleganz der Formen noch hebend durch eine bescheidene Bemalung, die sich auf Färbung der Haare, Lippen u. s. w. und feine Ornamente an Gewandsäumen, Binden und dergl. beschränkte; in der Belebung des Gesichtsausdrucks dagegen kamen auch diese fortgeschritteneren Meister über ein ziemlich blödes Lächeln nicht hinaus und auch das Verständnis der sonstigen Körperbildung scheinen sie nicht wesentlich vervollkommnet zu haben. Wohl aber gab die Sicherheit in der Beherrschung des Materials ihnen Mut, den Kreis des Darzustellenden zu erweitern; neben die Bilder ruhig stehender und sitzender Figuren stellte Archermos von Chios die Gestalt einer fliegenden Nike, die in Delos wiederentdeckt wurde, eine heftig ausschreitende Flügelfigur, deren Beine vom Zusammenhang mit der Erde gelöst sind, während das tief dazwischen herabhängende Gewand die Figur trägt. Eine jüngere Wiederholung dieser Statue, die deren Fehler und Härten milderte, wurde auf der Akropolis von Athen gefunden und eine große Zahl ruhig stehender Mädchengestalten, vermutlich Athenapriesterinnen, die durch Material, Technik, Formengebung und Bemalung sich als Werke der ionischen Inselkunst zu erkennen geben, und die auf Untersätzen solcher Statuen erhaltenen Inschriften zeigen, daß sie von den Meistern ionischer Marmorarbeit, die wohl Peisistratos nach Athen berufen hatte, hier gearbeitet worden sind.

116. Attische Plastik. Aber die attische Plastik hatte in der Arbeit im weichen Kalkstein schon so viel Kräftigeres, Lebensfrischeres schaffen gelernt, daß sie dem Einfluß der fremden Meister nicht mehr erlag, ihnen vielmehr wesentlich nur die überlegene Technik und manche Feinheiten der Formgebung im Einzelnen entlehnte. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts waren die Giebel des Athenatempels mit farbenbedeckten, fremdartigen und doch lebendigen Porosdarstellungen des Kampfes des Zeus gegen Typhon, des Herakles gegen Triton geschmückt worden; gegen Ende des Jahrhunderts umgaben Peisistratos oder seine Söhne diesen schlichten Tempel mit einer Säulenhalle und im einen der darüber neu entstehenden Giebelfelder wurde der Kampf der Götter gegen die Giganten in einer Gruppe von acht Marmorfiguren dargestellt, die in der Wahl des Materials, seiner Bearbeitung und der Art der Be-

malung mit den chiotischen Figuren übereinstimmten, auch den flüssigeren Umriß und manche Einzelheiten der Naturbeobachtung und Gewandbehandlung von ihnen übernahmen, aber damit die lebensvolle und aufs Ganze gerichtete Naturauffassung der heimischen Kunst verbanden. Dem Namen nach ist als athenischer Künstler dieser Zeit und Richtung der Bildhauer Antenor bekannt, von dem eine ruhig stehende weibliche Figur erhalten ist.

117. Plastik im Peloponnes. Aehnliche Bedeutung wie die ionische Marmorkunst für Athen scheint der samische Erzguß für den Peloponnes gewonnen zu haben, Kanachos von Sikyon, Hageladas von Argos, Kalon und Onatas von Aegina werden als hervorragende Erzgießer aus der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. genannt; daneben hatte aber auch die Marmorplastik schon frühe hier Aufnahme gefunden; als deren bekanntestes Werk sei der sog. Apollon von Tenea angeführt, eine noch ganz an den alten Typus anschließende nackte Jünglingsfigur, bei der als Neues das Streben nach treuerer Wiedergabe des anatomischen Baus auffällt. Als häufigste Aufgabe fiel den peloponnesischen Künstlern die Herstellung von Statuen der Sieger in den nationalen Wettspielen zu; das führte ganz von selbst auf eine Bevorzugung des nackten männlichen Körpers und damit ein eingehenderes Studium von dessen anatomischer Beschaffenheit. Ein Hauptwerk aus den letzten Jahrzehnten dieser Periode waren die uns erhaltenen Giebelgruppen vom Athenatempel auf Aegina, homerische Kämpfe darstellend, in parischem Marmor ausgeführt, auch nach Art der ionischen Marmorwerke bemalt, aber in der lebendigen, bis ins einzelne gewissenhaften Durchbildung der nackten Körper, mit der die Wiedergabe des Gesichtsausdrucks noch nicht auf gleicher Stufe angelangt ist, in der „heroischen Nacktheit" der ganz gerüstet zu denkenden Helden vortreffliche Musterstücke der im Peloponnes ausgebildeten Kunstrichtung.

118. Fünftes Jahrhundert. Mit dem 6. Jahrh. ist die Zeit der Versuche, des Kämpfens gegen die technischen Schwierigkeiten, des Ringens nach dem Ausdruck im wesentlichen abgeschlossen. Das 5. Jahrhundert ist die Zeit mächtiger Individualitäten, welche im Vollbesitz der Mittel das ihnen vorschwebende Ideal zur künstlerischen Gestaltung zu bringen, aus der Kraft ihres Geistes heraus Typen schaffen, die in ihrer Art ein Höchstes in der Kunst darstellen und für alle Folgezeit maßgebend geblieben sind. Der in den Kämpfen gegen die Perser um die Jahrhundertwende niedergeworfene Osten hat nennenswerte Leistungen nicht mehr aufzuweisen, auch das gänzlich verwüstete Athen hat nach der Zurückwerfung der Perser Jahrzehnte lang mit der Wiederherstellung seiner wirtschaftlichen und politischen Existenz zu thun; die Pflege der Kunst fällt in erster Reihe den von den Persern unberührten Gebieten, dem Peloponnes und dem griechischen Unteritalien zu. Als einer der bedeutendsten Meister unter den Bildhauern wird Pythagoras von Rhegion genannt, von dessen Werken indes noch keines mit Sicherheit nachgewiesen ist. Was aber hervorragende Künstler dieser Zeit zu leisten vermochten, das zeigt die wundervolle Bronzestatue eines Wagenlenkers aus Delphi, die in der schlichten Wahrhaftigkeit ihres Standes, der

vornehmen Zurückhaltnng ihrer Bewegungen, der unauffälligen und doch gewissenhaften Durchbildung aller Einzelheiten nicht ihresgleichen hat.

119. Zeustempel zu Olympia. An Feinheit mit diesem Meisterwerk nicht zu vergleichen ist die großartigste Kunstschöpfung der ersten Hälfte des Jahrhunderts, der Zeustempel zu Olympia mit seinem reichen plastischen Schmuck. Von dem Eleer Libon aus einheimischem Kalkstein erbaut, aber mit Verwendung von Marmor für die skulpturgeschmückten Teile und die Dachziegel, ist er der größte Tempel, den das griechische Mutterland bis dahin aufzuweisen hatte, zugleich das erste Beispiel des ganz rein und konsequent mit aller mathematischer Regelmäßigkeit durchgeführten dorischen Stils, wie er von nun an kanonische Geltung behielt. Die Säulen sind schlanker und weniger geschwellt, die Kapitelle straffer profiliert als bei früheren Bauten, alle Verhältnisse leichter, die Zahl der Schmuckformen streng auf die dem Stil eigentümlichen, aus einem und demselben Formgefühl entsprungenen beschränkt. Die mächtigen Giebel füllten figurenreiche Marmorgruppen, an der Ostseite die Vorbereitungen zum Wettkampf des Pelops und Oenomaos, an der Westseite einen Kampf zwischen Lapithen und Kentauren darstellend; die Metopen der äußeren ringsumlaufenden Säulenstellung blieben ohne plastischen Schmuck, die Metopen über den als Stirnseite von Vorder- und Hinterraum des Tempels dienenden inneren Säulenstellungen waren mit Reliefbildern der Thaten des Herakles geschmückt. Es sind derbe, auf die dekorative Wirkung aus der Ferne berechnete Skulpturen, teilweise, zumal in den ruhig stehenden Figuren, nicht ohne einen leichten Anflug von Altertümlichkeit, aber voll frischer Beobachtung des Lebens, das mit einer auch vor dem Häßlichen nicht zurückschreckenden Unmittelbarkeit wiedergegeben wird, Werke die sich nicht an eine der sonst bekannten Schulüberlieferungen anknüpfen lassen und doch auf der Höhe von deren vollem technischen und formalen Können stehen. Der Bemalung muß ein weit größerer Spielraum gelassen gewesen sein, als das sonst in der Marmorplastik der Fall zu sein pflegt, wodurch der Eindruck der Lebendigkeit sicher noch sehr gesteigert wurde.

120. Myron. In anderer, weit feinerer Weise hat sich Myron von Eleutherä, der in Athen thätig war, die Wiedergabe des Lebens zur Aufgabe gemacht; seine zahlreichen Athletenstatuen werden im wesentlichen von denen der peloponnesischen Künstler nicht verschieden gewesen sein; aber neben den ruhig stehenden schuf er auch einen Diskoswerfer in einer der raschest vorübergehenden Stellungen, die überhaupt denkbar sind, während des letzten Schrittes des Anlaufs vor dem Abschleudern der Wurfscheibe, wo der ganze Körper noch von der Wucht der Bewegung mitgerissen wird; und die zahlreich erhaltenen Kopien dieses Werkes zeigen, wie glänzend diese Aufgabe gelöst war und wie sehr ihre Lösung schon im Altertum bewundert worden war. Aehnlich momentane Bewegung zeigt die Figur eines Marsyas, der mitten im lebhaftesten Springen zurückprallt beim Anblick der von Athena weggeworfenen Flöten.

Technisch noch kühner als die Schöpfungen Myrons ist die Art, wie Paeonios von Mende in seiner als Weihgeschenk der Mes-

senier in Olympia aufgestellten Nike das alte Problem der Darstellung einer fliegenden Figur löste: frei ausschreitend, den Fuß auf eine formlose Masse aufsetzend, die durch Anarbeitung der Gestalt eines fliegenden Adlers und die einst vorhandene Bemalung als Luft oder Wolke bezeichnet war, schwebt die Göttin hernieder; die Kraft des Fluges verdeutlichen die ausgebreiteten Schwingen und das Gewand, das vorn vom Luftzug an den Körper gepreßt sich hinten weit aufbläht. Jede Gewaltsamkeit der Bewegung ist sorgfältig vermieden; auf ihrem neun Meter hohen dreiseitigen Postament aufgestellt muß die Figur ganz überraschend wahr und lebendig gewirkt haben.

121. **Polygnot.** Hat so die Plastik in der Darstellung der Einzelfigur jede hemmende Schranke durchbrochen, so hat gleichzeitig in der Malerei Polygnotos von Thasos, der erste Maler mit dessen Namen wir dank erhaltenen ausführlichen Beschreibungen seiner Bilder eine gewisse Vorstellung verbinden können, der Gruppierung zahlreicher Figuren in fein abgewogener Komposition die Bahn gebrochen, indem er sie, meist kleinere Gruppen zusammenfassend, auf der Bildfläche wie aus der Vogelperspektive gesehen über- und hintereinander schob. Die technische Behandlung der Farbe scheint noch sehr einfach gewesen zu sein; aber das große Problem der Tiefenerstreckung des Raums auf der Fläche gerecht zu werden, war wenigstens einigermaßen gelöst und damit die Kunst von einer ihrer lästigsten Fesseln befreit. Vasenbilder aus der Mitte des 5. Jahrh., die, im Gegensatz zu den älteren, alle Figuren auf einer einheitlichen Grundlinie aufreihenden Bildern, in großem Stil gezeichnete Gestalten frei im Raum verteilt, auf Terrainlinien in verschiedenster Höhe aufgesetzt, gelegentlich hinter den so angedeuteten Bodenwellen mit einem Teil des Körpers verschwindend zeigen, geben in der einfachen Technik der Vasenmaler einen Wiederschein dessen, was Polygnot in dieser Beziehung für die große Kunst geleistet hat. Die berühmtesten Gemälde Polygnots waren seine Bilder in der Halle der Knidier zu Delphi, die Zerstörung Trojas und Odysseus in der Unterwelt darstellend; aber auch in Athen hat er zusammen mit seinen Schülern Mikon und Panainos große Wandbilder in öffentlichen Gebäuden gemalt und durch sie einen kaum mehr abzuschätzenden Einfluß auf die weitere Entwicklung der attischen Kunst geübt.

122. **Phidias.** Im Jahre 450 v. Chr., unter der Staatsverwaltung des Perikles, während deren Phidias den maßgebenden Einfluß auf die künstlerischen Unternehmungen des Staates ausübte, wurde in Athen der Bau des Parthenon begonnen und damit eine Periode regster Kunstthätigkeit eröffnet, durch die Athen zum unbestrittenen künstlerischen Mittelpunkt Griechenlands wurde und diese Stellung so fest begründete, daß sie ihm auch noch nach Jahrhunderten anerkannt blieb, als die frischesten und kräftigsten Blüten zeitgenössischer Kunst auf ganz anderem Boden erwuchsen. Der Parthenon, der Ersatzbau für den von den Persern schwer beschädigten alten Haupttempel der Burg, übertraf den olympischen Zeustempel noch in der Größe und Säulenzahl, vor allem aber im Reichtum des Materials. Für alle Teile des Baus wurde ausschließlich

Marmor verwendet und damit eine Schärfe und Genauigkeit in der Ausgestaltung jeder feinsten Einzelheit wie ein Fugenschluß der mächtigsten Werkstücke ermöglicht, die bei Bauten in weicherem Material undenkbar war; der dort übliche Stucküberzug konnte wegbleiben und der natürliche Glanz des herrlichen Materials, gehoben durch zierliche Bemalung einzelner Glieder, verband sich mit der Feinheit der Formen zu einem Adel der Gesamtwirkung, wie er nur noch einigen wenigen athenischen Bauten aus der nächstfolgenden Zeit eigen ist. Die bauliche Anlage, die in der Grundrißbildung manches Eigentümliche zeigt, während die Formen sich streng an die Regeln des dorischen Stiles hielten, war ein Werk der Architekten Iktinos und Kallikrates und an sich eine Leistung ersten Ranges; die Krone aber erhielt der Bau durch den plastischen Schmuck, den Phidias in beispielloser Fülle und doch einer nirgends die architektonischen Linien störenden Zurückhaltung über das Ganze ausbreitete. Die Giebel füllten herrliche Gruppen, im Osten eine Darstellung der Geburt der Athena, im Westen die Entscheidung ihres Streites mit Poseidon um die Herrschaft über Athen; alle 92 Metopen über der Ringhalle waren mit Reliefs aus der Heroensage, vorwiegend Kämpfen zwischen Lapithen und Kentauren, geschmückt; über den inneren Säulenstellungen von Vorder- und Hinterhalle war statt des Metopenfrieses ein fortlaufender Fries angebracht, der auch oben an der ganzen Cellawand sich fortsetzte und in flachem Relief, über 160 Meter sich erstreckend, ein figurenreiches Bild des panathenäischen Festzugs bot, dessen Ziel eben der Parthenon selbst war. So einheitlich dieser plastische Schmuck entworfen ist, so verschiedenartig ist er in der Ausführung. Die Metopen enthalten Einzelgruppen von zwei oder drei Figuren in so starkem Relief, daß sie fast wie Rundfiguren wirken, die nur da und dort mit dem Hintergrund in Verbindung stehen. Inhaltlich und in der Formengebung schließen sie sich an Ueberliefertes an; staunenswert aber ist der Reichtum der Phantasie, die eine solche Zahl gleichgeformter Bildflächen mit gleichartigen Darstellungen zu füllen wußte, ohne in Einförmigkeit und Wiederholungen zu verfallen. Der Fries dagegen, in flachstem Relief gehalten, eine einheitliche Komposition von Hunderten von Figuren, ist im Entwurf wie in der Durchführung etwas Neues, bei dem der Vorgang der polygnotischen Malerei nicht ohne Einfluß geblieben sein wird. Durch Hintereinanderschieben der Figuren wurde die Darstellung eines Reiterzuges möglich, dessen Glieder zu je sechs Mann in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit sich deutlich gegen einander absetzen, ohne daß irgendwo der Fluß der Komposition unterbrochen wäre, und mit gleicher Vollendung ist in den andern Teilen des Festzuges und der ihn betrachtenden Götterversammlung durch Gliederung in kleine Gruppen mit fein abgewogenen Uebergängen das Ganze rhythmisch belebt; überall aber begegnet eine Fülle in der Plastik neuer Motive, zu denen wenigstens vielfach die Malerei die Anregung gegeben haben wird. Die Giebelgruppen sind als Ganzes leider verloren; aber in einigen in ihrem Zusammenhang erhaltenen Figuren bekundet sich noch überraschend deutlich die unerreichte Kunst der Kom-

position, und selbst noch aus den Resten der ganz aus der Verbindung mit den Nebenfiguren gelösten Statuen spricht mächtig das göttlich Große, was diesen überirdischen Gestalten eigentümlich war bei vollkommener Natürlichkeit, ja Lässigkeit der Haltung und Bewegung, der das in den wechselvollsten Faltenzügen spielende Gewand zwanglos und leicht sich anpaßt und mit der die von jeder übernatürlichen Steigerung freie Wiedergabe kräftiger und doch weicher Körperformen sich zu wunderbarem Einklang vereinigt. Gern möchte man in diesen herrlich erdachten und mit staunenswerter Sorgfalt durchgearbeiteten Statuen eigenhändige Werke des großen Meisters selbst sehen, aber seine unmittelbare Beteiligung an der Ausführung des gesamten Schmuckes der Außenseite des Parthenon bleibt fraglich; die große Masse der Arbeit ist gewiß von Schülern und Genossen ziemlich selbständig geleistet worden. Das eigenste Werk des Phidias war dagegen sicher das i. J. 438 aufgestellte Bild der Athena Parthenos, ein Koloß von siebenfacher Lebensgröße, aus Elfenbein und vielfach gefärbtem und reich verziertem Gold über einem Holzkern gefügt. In mächtiger Ruhe, mit großem einfachen Formencharakter, wie er durch die Natur des überreich und bunt wirkenden Materials bedingt war, stand die Göttin da, eine Siegesgöttin auf der Hand tragend, eine der erhabensten Kunstschöpfungen aller Zeiten, durch die das Bild der Athena ein für allemal festgestellt war. Sehr verwandt, aber wenn man den Lobsprüchen der Alten glauben darf, noch überwältigender in der Wirkung war das ebenfalls von Phidias geschaffene riesige Goldelfenbeinbild des thronenden Zeus im Zeustempel zu Olympia, das den Zeitgenossen wie eine unmittelbare Offenbarung des Gottes selbst erschien und dessen großartige Auffassung selbst in einem so abgeblaßten und durch das Eindringen von Kleinlichkeiten späterer Kunstübung entstellten Abbild wie der berühmten Zeusbüste von Otricoli noch mächtig auf uns wirkt. Auch in Erz und Marmor hat Phidias Götterbilder, vor allem Darstellungen der Stadtgöttin Athena, gemacht; von seinen sonstigen Werken ist zu wenig bekannt, um das Bild seiner Thätigkeit abzurunden.

123. **Zeitgenossen und Nachfolger des Phidias.** Ungefähr zur selben Zeit wie der Parthenon, aber unabhängig von Phidias und seinem Kreise, wurde auf einem Hügel der Unterstadt das sog. Theseion errichtet, ebenfalls ein dorischer Marmorbau mit Skulpturenschmuck, der entsprechend wie am Parthenon angeordnet, aber auf Vorder- und Rückseite beschränkt war; der Bau selbst ist besser erhalten als irgend ein anderer, die Skulpturen aber sind ganz besonders stark zerstört. Während so in Athen selbst noch selbständige Kunstthätigkeit neben dem Kreis des Phidias sich erkennbar macht, dehnten dessen Genossen ihre Wirksamkeit auch weiter über Griechenland aus: auf der Bergeshöhe bei Phigalia in Arkadien erbaute Iktinos einen Apollontempel, dessen dorische Umfassungshalle eine kleine Cella und einen Hof umschloß, um den von ionischen Halbsäulen eigentümlicher Form getragen ein Fries mit Kentaurenkämpfen und Amazonenkämpfen herumlief. Die Erfindung des lebhaft bewegten Frieses, der reich ist an hier zuerst begegnenden Motiven, die von da an zum eisernen Bestand der Reliefkunst gehören,

heint auf einen attischen Meister urückzuweisen; die derbe Ausführung möchte man lieber einheimischen Bildhauern zuschreiben.

Auch in Athen selbst hat die Richtung des Phidias trotz der Gegenströmungen, die ihn persönlich aus seiner Stellung verdrängten, zunächst kräftig weitergewirkt. Ein prächtiger Thorbau, die Propyläen, wurde von Mnesikles neuer über den Aufgang zur Burg gelegt, im Grundriß an uralte Ueberlieferung anknüpfend, mit dorischen Fassaden und einer Durchgangshalle in ionischem Stil, an Schönheit der Arbeit dem Parthenon ebenbürtig; von plastischem Schmuck sind keine Spuren oder Nachrichten auf uns gekommen, dagegen ist der eine Seitenflügel zur Aufnahme von Gemälden bestimmt gewesen, eine für den Zeitcharakter bedeutungsvolle Neuerung. Ein kleiner zierlicher Tempel der Athena Nike in reinem ionischen Stil mit einem die Schlacht bei Platää verherrlichenden Fries krönte einen Vorsprung außerhalb der Propyläen, und zuletzt wurde in der Nähe des Parthenon das Erechtheion neu aufgeführt, ein Bau von ungewöhnlichem Grundriß, da er eine ganze Anzahl von Kultstätten und Kultmalen umfassen mußte. Der ionische Stil erscheint hier in seiner reichsten Form mit einer Fülle ornamentaler Einzelheiten, die wohl das Feinste darstellen, was attische Steinmetzarbeit je geleistet hat. Vom Fries, dessen Figuren aus weißem Marmor auf dunklen Marmorgrund aufgesetzt waren, ist nur wenig erhalten; dagegen ist verhältnismäßig gut erhalten der plastische Schmuck der einen offenen Nebenhalle: sechs Statuen attischer Jungfrauen, ganz ähnlich wie sie im Panathenäenzug am Parthenon dargestellt sind, tragen ruhig und leicht das Gebälk, das oft nachgeahmte, nie erreichte Vorbild der Karyatiden aller folgenden Zeiten. Schon der Bau des Erechtheion hat durch die Wechselfälle des peloponnesischen Krieges mannigfache Störungen erfahren; neue große Monumentalaufgaben konnten nach ihm nicht mehr in Angriff genommen werden; ein letztes vorübergehendes Aufflackern von Siegesfreude fand keinen architektonischen Ausdruck mehr, war aber Anlaß zur Errichtung eines der anmutigsten Denkmäler attischer Plastik, der reliefgeschmückten Balustrade um die Terrasse des Athena-Nike-Tempels, die Scharen von Siegesgöttinnen beschäftigt zeigt, ihrer Herrin Athena durch Opfer und Errichtung von Siegeszeichen zu huldigen.

In der Plastik hat überhaupt die Ueberlieferung phidiasischer Zeit in Athen am längsten nachgewirkt; ein ganzer Kreis von Schülern des großen Meisters, besonders Alkamenes und Agorakritos, arbeiteten in seiner Richtung; eine Reihe von Göttertypen verdankt ihnen ihre Gestaltung. Aber auch in breiteren Schichten lebte die am Parthenon gewonnene Schulung weiter, vor allem in den Grabreliefs, die in tiefem Stimmungsgehalt und schlichter natürlicher Einfachheit der Formengebung bei handwerksmäßiger Ausführung das Erbe des größten Bildhauers deutlich erkennen lassen. Was daneben Künstler, die mehr an die Richtung des Myron sich anschlossen, wie Lykios, was der als naturalistischer Porträtbildner genannte Demetrios von Alopeke leisteten, entzieht sich unserer genaueren Kenntnis.

124. Polyklet. Deutlich dagegen ist noch der scharfe Gegensatz, in

den sich die nordpeloponnesische Kunst unter Führung des Polyklet von Argos gegen die Schule des Phidias stellte. Allerdings hat auch Polyklet ein kolossales Goldelfenbeinbild geschaffen für das Heraion bei Argos und wird dabei im wesentlichen ähnliche Wege gegangen sein wie Phidias; vorwiegend aber bildete er Athletenstatuen in Erz und strebte dabei in bewußter Abstraktion von den individuellen Erscheinungsformen der Natur nach einer allgemein gültigen Norm des Absolut-Schönen im menschlichen Körper, die zum Ausdruck zu bringen ihm auch ein bestimmtes Schema der Stellung, das Innehalten im Vorwärtsschreiten im Gegensatz zu dem bisher dargestellten festen natürlichen Stand, am geeignetsten erschien. So stehen übereinstimmend seine berühmtesten Werke, ein Speerträger (Doryphoros), ein die Siegerbinde umlegender Athlet (Diadumenos) und eine verwundete Amazone. Es ist für Polyklets Schaffen bezeichnend, daß er die Regeln seiner Kunst, seinen Kanon, der Mit- und Nachwelt auch schriftstellerisch überlieferte; das Formale, Lehrbare stand im Vordergrund seines Interesses, und so hat er denn nach dieser Richtung auch nachhaltiger auf die Folgezeit gewirkt als der künstlerisch weit höherstehende Phidias.

125. Malerei. Aehnliche Gegensätze und landschaftliche Verschiedenheiten in der Malerei wiederzuerkennen, verhindert wohl vorwiegend der Stand der Ueberlieferung, die sich auf zufällig herausgegriffene, im Verhältnis zu uns Unbekanntem vielleicht ganz nebensächliche Einzelheiten beschränkt und nicht durch erhaltene Denkmäler oder Nachbildungen kontrolliert werden kann. Als größte Meister des ausgehenden 5. Jahrhunderts werden genannt Apollodoros von Athen, Zeuxis von Heraklea und Parrasios von Ephesos, die alle drei wenigstens zeitweise in Athen gewirkt haben. Ihr Hauptverdienst muß in der Entwicklung des Malerischen gegenüber dem Zeichnerischen, in Perspektive, Farbe, Licht und Schatten gelegen haben, technisch in der Ausbildung des Tafelbildes und der Temperamalerei. Einen schwachen Abglanz von diesen Fortschritten bieten zwei besondere Gattungen attischer Vasen, die weißgrundigen Grabgefäße (Lekythen), die bei aller Schlichtheit der Mittel Streben nach koloristischen Effekten und regelrechter Schattierung erkennen lassen, und die Vasen mit Goldschmuck, die die alte rotfigurige Technik weiterführend einen auf äußerste Zierlichkeit und Lebendigkeit gerichteten Sinn bekunden, und wenigstens für Hauptfiguren ebenfalls bunte Bemalung, zur Hervorhebung von Einzelheiten und zur Erhöhung der Wirkung rein ornamentaler Glieder sogar stellenweise Vergoldung anwenden.

126. Viertes Jahrhundert. Das 4. Jahrhundert bringt, obgleich eine Reihe von Künstlern zugleich als Architekten und als Bildhauer thätig sind, eine vom Zusammenhang mit der Baukunst unabhängigere Entwicklung der Plastik, wie sie in der myronischen und argivischen Schule schon angebahnt war, und damit vermutlich eine nähere Berührung mit der Malerei. Der Ausdruck eines bestimmten Seelenzustandes, des träumerischen Dahinlebens und der leidenschaftlichen Erregung, wird mit vielfach gesteigerten Mitteln in erster Reihe erstrebt, die berechnete Feinheit der Arbeit auf die höchste Stufe gebracht. Bildwerke ersten Ranges sind sehr spärlich auf uns gekommen



Sophokles

Statue im Lateran in Rom



Niobe
und ihre Kinder

Gruppe
in den Uffizien
in
Florenz



Tochter der
Niobe
im Vatikan

Beispiel
der ursprünglichen
Schönheit der
Gruppe



Pudicitia, Vatikan in Rom
Beispiel einer Gewandstatue



Apoxyomenos des Lysippos
Vatikan in Rom



Augustus
Vatikan in Rom



Mosaikbild der Alexanderschlacht aus Pompeji

Museum in Neapel

und die zahlreich erhaltenen Nachbildungen vermögen den Vorzügen der Originale noch weniger gerecht zu werden als die Kopien älterer Werke; kein hervorragendes Bauwerk ist einigermaßen erhalten, nur von wenigen läßt sich aus den Trümmern eine leidliche Vorstellung gewinnen; die Kenntnis der Malerei ruht auf ebenso schwachen Grundlagen wie für die vergangene Zeit.

127. **Praxiteles.** Als größter Meister der attischen Plastik erscheint Praxiteles, dessen Vater Kephisodot um 374 in der Gruppe der Friedensgöttin mit dem Plutosknaben sich noch wesentlich an die Ueberlieferung der phidiasischen Zeit anschloß. Von Praxiteles besitzen wir ein Originalwerk in dem zu Olympia gefundenen Hermes mit dem kleinen Dionysos, außerdem eine Reihe von Werken in Nachbildungen, die zwar kein vollständiges Bild seiner über ganz Griechenland ausgedehnten Wirksamkeit aber doch eine Vorstellung vom Charakter seiner Kunst gewähren. Werke, die in engem Zusammenhang mit einem architektonischen Rahmen gestanden hätten, scheint er kaum geschaffen zu haben; seine Göttergruppen waren wohl einfache Nebeneinanderstellungen von Einzelfiguren; in der Ausbildung der Einzelfigur und zwar vorwiegend aus den Kreisen der Aphrodite und des Dionysos lag der Schwerpunkt seiner Thätigkeit, und bis zu welcher Vollendung in der Grazie der Erscheinung und der Durcharbeitung der Marmoroberfläche er dabei gelangte, zeigt in ungeahntem Maße der olympische Hermes. Die Mitwirkung feiner Bemalung war auch ihm noch sehr wichtig. Mit großem Geschick zog er die sonst nur gelegentlich als Notbehelf angewendete Marmorstütze als wesentliches Glied in die Komposition hinein; alle sicher nachweisbaren statuarischen Werke, voran der Hermes, der eidechsentötende Apollon, der ausruhende Satyr, die knidische Aphrodite zeigen diese Eigentümlichkeit, die vielfach diente, eine besonders bewegte fließende Führung des Umrisses bei lässig ruhiger Haltung und große Weichheit der Formen des teilweise entlasteten, keiner Anstrengung unterworfenen Körpers zu ermöglichen. Die Aphrodite von Knidos war die bewundertste nackte Frauengestalt des Altertums; wie die bekleideten Frauen des Praxiteles ausgesehen haben, lehren die Reliefs von der Basis einer Gruppe der Leto und ihrer Kinder in Mantinea, wo neben Apollon und Marsyas die Musen dargestellt sind. Danach erscheinen die berühmten Thonfigürchen von Tanagra als unmittelbarer Ausfluß praxitelischen Geistes.

128. **Skopas.** Die Werke des Praxiteles sind allezeit massenhaft nachgeahmt und verschlechternd weitergebildet worden, wo anmutige Gestalten geschaffen werden sollten. Für die kunstgeschichtliche Entwicklung noch wichtiger scheint aber Skopas von Paros gewesen zu sein, dessen Wirksamkeit geographisch ebenso ausgedehnt, dabei aber vielseitiger war. Seine Körper waren derber und kräftiger, die Köpfe voll energischen Lebens, das sich leicht bis zu pathetischem Ausdruck steigerte. Neben manchen Statuen, die wohl auf Werke des Skopas zurückgeführt werden dürfen (Apollon Kitharodos, Ares, Herakles, Meleager), zeigen auch große attische Grabreliefs den Charakter skopasischer Kunst. Auch als Architekt hat Skopas Großes geleistet; der von ihm errichtete Neubau des Athenatempels zu Tegea war einer der größten und prächtigsten im Peloponnes, das erste

bekannte Beispiel ausgedehnter Verwendung der das Kapitell mit einem mehrfachen Blätterkelch umkleidenden korinthischen Säule neben dorischen und ionischen Systemen, die schon die Attiker der phidiasischen Zeit am selben Bau vereinigt hatten (vereinzelt hatte auch schon Phidias selbst und Iktinos in Phigalia ein Blätterkapitell angewendet, dessen Erfindung ihrem Zeitgenossen Kallimachos zugeschrieben wird). Auch figurenreiche lebensvolle Giebelgruppen hat Skopas für diesen Tempel geschaffen, für den einen Giebel die kalydonische Jagd, von der ein paar Bruchstücke wiedergefunden sind, für den anderen eine Schlacht aus der Telephossage, und vermutlich wird das nicht der einzige plastische Schmuck des Prachtbaus gewesen sein.

129. Baukunst. Für das Fehlen bezeichnender architektonischer Reste dieses skopasischen Tempels kann einigermaßen entschädigen ein Rundbau im Asklepiosheiligtum bei Epidauros, den der wie Skopas als Bildhauer und als Architekt thätige jüngere Polyklet um die Mitte des 4. Jahrhunderts erbaute. Die Außenarchitektur dorischen Stils war in Kalkstein, der Innenbau mit korinthischen Säulen und Gebälk in Marmor ausgeführt. Das Säulenkapitell von wunderbarer Schönheit der Zeichnung und Feinheit der Arbeit zeigt die in römischer Zeit übliche Form schon völlig ausgebildet, und ebenso hat der des figürlichen Schmucks entbehrende Fries schon ein kräftig geschwungenes Profil, wie es die Römer gelegentlich anwendeten. In seiner Art ebenso wichtig ist das als das schönste aller griechischen Theater gerühmte, ebenfalls von Polyklet erbaute Theater des Asklepieion, dessen Schönheit mehr in den herrlichen Maßverhältnissen der weiten Anlage als in den architektonischen Einzelheiten des in ionischem Stil gehaltenen Bühnengebäudes liegt.

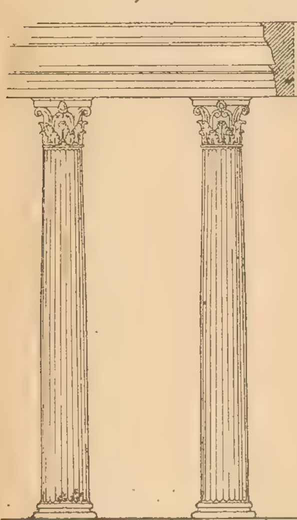


Fig. 3. Korinthische Ordnung. Rundbau in Epidauros.

Prachtvolle Bauten sind aus dieser Zeit auch in Kleinasien bekannt. Deinokrates führte den Neubau des Artemistempels zu Ephesos aus mit rings umlaufender doppelter ionischer Säulenhalle, in Größe und Anlage, wie es scheint, genau dem zerstörten Bau des 6. Jahrhunderts sich anschließend. Auch die Reliefverzierung der unteren Trommel kehrt bei einem Teil der Säulen wieder; an einer soll sie von Skopas gearbeitet gewesen sein, wie der plastische Schmuck des großen Altars vor dem Tempel dem Praxiteles zugeschrieben wurde. In der um die Mitte des Jahrhunderts ganz neu angelegten Stadt erbaute Pythios den Athenatempel zu Priene, der besser bekannt als das Artemision wohl als die schönste Leistung der ionischen Architektur auf ihrem Heimatboden bezeichnet werden darf. Mit mächtiger Ausladung baute sich über der Säulenstellung das Gebälk vor, das ohne Fries aus Architrav, großem Zahnschnitt, niedrigem Geison und einer Sima mit prächtigen Löwenköpfen und Akanthusranken dazwischen (wie ähnlich am Rundbau in Epidauros) sich zusammensetzt; kräftig und doch mit äußerster Feinheit gearbeitete

Kymatien (Eierstab) trennen die einzelnen Hauptglieder.

130. Mausoleum. Auch unter den Grabbauten auf kleinasiatischem Boden, wo schon lange, wesentlich im Anschluß an attische Kunst, monumentale Werke von etwas provinziellem Charakter von prunkliebenden Großen errichtet worden waren (sog. Nereidenmonument in Xanthos, Heroon bei Gjölbaschi-Trysa u. a.) gehört eines der großartigsten Denkmäler dieser Zeit an. Für König Maussollos von Halikarnaß wurde ein mächtiges Grabmal, das sog. M a u s o l e u m, von P y t h i o s erbaut, gemäß der örtlichen Sitte bestehend aus einem würfelförmigen Unterbau, darüber einer von einer ionischen Säulenstellung umgebenen Cella, das Ganze gekrönt von einer Stufenpyramide, die ein Viergespann mit den charakteristisch und lebensvoll gearbeiteten Statuen des Königs und seiner Gemahlin Artemisia trug, auch dies ein Werk des Pythios. Den sonstigen reichen plastischen Schmuck zu schaffen, drei Friese (Amazonenschlacht, Kentaurenkampf, Wagenrennen), Statuen von Menschen zu Fuß und zu Pferd, kolossale Tierfiguren, wurden die berühmtesten gleichzeitigen Bildhauer berufen, S k o p a s, T i m o t h e o s, der auch in Epidauros für den Asklepiostempel gearbeitet hatte, B r y a x i s und L e o c h a r e s, auf den sicher ein vom Adler emporgetragener Ganymed, wahrscheinlich auch der Apoll vom Belvedere zurückzuführen ist. Angeblich hat jeder der Bildhauer die Ausstattung einer der vier Seiten übernommen; die Zuteilung der Reste, vor allem des am besten erhaltenen, einst mit kräftigen Farben bemalten Amazonenfrieses an die einzelnen Künstler ist aber sehr unsicher. Jedenfalls zeigt die scharfe wirkungsvolle Arbeit, die überaus lebendige leidenschaftliche Bewegung der Figuren, für die es eine Grenze in der Wiedergabe der schwierigsten Stellungen nicht zu geben scheint und der die Rücksicht auf eine geschlossene fortlaufende Frieskomposition zuweilen geopfert wird, daß auch die Arbeitsgenossen in derselben Richtung wie Skopas thätig waren.

131. Werke nicht bekannter Meister. So kennen wir denn auch eine große Zahl von Werken, die sicher in diesem Kreise entstanden sind, ohne daß sie einzelnen Meistern mit Bestimmtheit zugeteilt werden könnten, vor allen die in freilich nur geringen Kopien auf uns gekommene Gruppe der N i o b e u n d i h r e r K i n d e r (in Florenz), deren ursprüngliche Schönheit wenigstens die unvollständige Wiederholung einer der Töchter im Vatikan noch erkennen läßt, und die wundervoll für die Ansicht von allen Seiten sich aufbauende Gruppe des Menelaos mit der Leiche des Patroklos, deren schönstes aber furchtbar verstümmeltes Exemplar in Rom unter dem Namen P a s q u i n o bekannt ist (ein schlechteres aber vollständigeres in der Loggia dei Lanzi in Florenz). Dem vierten Jahrhundert mit seinen mehr individualisierenden Bestrebungen gehört auch die erste Blüte der P o r t r ä t k u n s t an, die sich sehr bald nach verschiedenen Richtungen entfaltete; neben realistischen Bildnissen, wie dem von Silanion geschaffenen Porträt des Platon, steht eine Statue von so idealer Auffassung wie der prachtvolle Sophokles im Lateran, das Musterbild eines geistig und körperlich vollkommenen Mannes. Das Ueberhandnehmen der Sitte, nicht nur Lebenden Ehrenstatuen zu errichten, sondern auch die Bilder berühmter Männer der Vergangenheit aufzu-

stellen, deren Züge erst mehr oder minder willkürlich erfunden werden mußten, führte zu bisher unerhörter Fruchtbarkeit gerade auf diesem Gebiet der Kunst, dem sich doch die Meister ersten Ranges nur in Ausnahmefällen zugewendet zu haben scheinen.

Was attische Kunst bei Lösung mehr dekorativer Aufgaben leisten konnte, davon giebt die anmutigste Vorstellung das Denkmal des Lysikrates (334 v. Chr.), ein schlanker kleiner Rundbau mit Säulen korinthischen Stils, gekrönt von einem mit Akanthusblättern umkleideten Knauf, der einen dem Lysikrates als Preis für seine Leistung bei dithyrambischen Aufführungen zu teil gewordenen ehernen Dreifuß zu tragen bestimmt war; den Fries schmückt eine ebenso formvollendete wie humorvolle Darstellung eines Abenteuers des Dionysos mit Seeräubern. Ebenso bezeichnend ist der schöne Marmorsarkophag mit trauernden Frauen aus Sidon, an dem zwischen zierlichen ionischen Halbsäulen an eine Balustrade gelehnt achtzehn Frauen klagend dargestellt sind und darunter am Sockel in ganz kleinem Maßstab figurenreiche Jagdbilder, die in ihrer Lebendigkeit an den Fries des Lysikratesdenkmals erinnern und durch die stellenweise sehr gut erhaltene Bemalung für die Vorstellung vom ursprünglichen Aussehen weniger gut erhaltener Friese von besonderer Bedeutung sind.

132. **Lysippos.** Auf andere Bahnen aber wurde die Plastik geleitet durch Lysippos von Sikyon, der die alten Ueberlieferungen Polyklets mit den Neuerungen des Skopas verbindend einen neuen Kanon der menschlichen Gestalt schuf, schlanker und freier als der des argivischen Künstlers. Lysipp entfaltete eine geradezu staunenswert große Thätigkeit und zwar ausschließlich im Erzguß, so daß Originalwerke von ihm bei der größeren Gefahr der Zerstörung, der die Erzwerke wegen der Wiederverwendbarkeit des Materials ausgesetzt waren, nicht erhalten sind. Doch besitzen wir eine sehr gute Marmorkopie einer berühmten lysippischen Statue, den Apoxyomenos (sich schabender Athlet) im Vatikan. Nicht mechanische Naturnachahmung, aber eine außerordentlich wahrheitsvolle feine Wiedergabe der natürlichen Erscheinung war das Ziel seines Schaffens und wird in der bei ruhiger Gesamthaltung durch und durch bewegten geschmeidigen Gestalt des Athleten in vollendetem Maße erreicht; die Art des Standes knüpft an das polykletische Schrittmotiv an, ohne doch den Eindruck des ruhigen Stehens zu beeinträchtigen. Von Göttern hat Lysipp vorwiegend den Zeus häufig dargestellt und das phidiasische Ideal in seinem Sinn umgeformt. Besonders zur Entfaltung der Eigenart seiner Auffassung geeignet war Herakles, den er in den verschiedensten Lebenslagen und Altersstufen vielfach gebildet hat. Aber auch Porträts hat Lysipp geschaffen, vor allem zahlreiche Bildnisse Alexanders d. Gr., der von keinem andern Bildhauer porträtiert sein wollte, darunter solche, wo er in größeren Gruppen mit seiner Umgebung im Schlachtgetümmel oder auf der Löwenjagd vereinigt ist.

Löwenjagd und Schlachtbild und in diesem ein sicheres Bildnis Alexanders sind auf den beiden Hauptseiten des herrlichen Sarkophags aus Sidon dargestellt, den man danach — sicher fälschlich — als Sarkophag Alexanders bezeichnet hat; andere Jagd- und Kampfscenen füllen die Nebenseiten und die über

diesen sich erhebenden Giebel des dachförmigen Deckels. Ob die Uebereinstimmung der Hauptbilder mit den lysippischen Gruppen, deren eine in Dion in Makedonien, die andere in Delphi aufgestellt war, nur eine zufällige gegenständliche ist, muß dahingestellt bleiben; jedenfalls sind die Reliefs des Sarkophags nur wenig jünger und bieten immerhin einen Anhalt, wie zu Lysipps Zeit solche Stoffe dargestellt wurden. Die Vortrefflichkeit der Arbeit im Figürlichen sowohl wie in den fast überreichen Ornamentgliedern, unter denen ein in flachstem Relief gehaltener Fries mit gelben Weinranken auf violettem Grund als eigenartig auffällt, lassen an einen hervorragenden Künstler als Verfertiger denken, und die fast tadellose Erhaltung, in der die plastischen Formen und ihre reiche und doch zarte Bemalung glänzen, macht an sich schon den Sarkophag zu einem ganz einzig dastehenden Prachtstück antiker Skulptur und zu einem wichtigen Denkmal zur Geschichte der antiken Malerei; hat man doch in ihm das Werk eines Künstlers erkennen wollen, der als Maler und Bildhauer hohen Ruhmes genoß.

133. **Malerei.** Die Malerei des vierten Jahrhunderts verfügte über eine neue Technik, deren Erfindung den Häuptern verschiedener Schulen zugeschrieben wird, die Enkaustik, d. h. das Verfahren Wachsfarben durch Ueberfahren mit glühendem Eisen zu verschmelzen und ihnen zugleich dadurch Dauerhaftigkeit und tiefen Glanz zu geben. Die Bemalung von Marmorskulpturen in dieser Weise auszuführen, war von alters her üblich; die Neuerung kann nur in einer Verfeinerung der Technik bestanden haben, wodurch diese auch für alle Feinheiten der eigentlich malerischen Darstellung geeignet wurde. In Sikyon bestand seit Anfang des Jahrhunderts eine durch mehrere Generationen reichende Schule. Es war ein einigermaßen akademischer Betrieb, in dem eine etwas kalte Idealität und die lehrbaren Aeußerlichkeiten der Kunst im Vordergrund standen, wie in der um einige Jahrzehnte älteren polykletischen Bildhauerschule.

Freier war die Entwicklung in Athen, wo schon um die Wende des Jahrhunderts Parrasios und Timanthes nach scharfer Ausprägung der Charaktere und lebendigem psychologischen Ausdruck strebten, wofür des Timanthes Opferung der Iphigeneia mit der Abstufung des Schmerzes der an der Handlung Beteiligten ein hochberühmtes, in einem pompejanischen Wandgemälde noch nachklingendes Beispiel war. In dieser Richtung ging Aristeides von Theben noch weiter, der zuerst große Schlachtenbilder schuf, die dann in der attischen Schule besonders beliebt blieben. Auf eines von diesen, ein Gemälde der Schlacht bei Issos von Philoxenos, einem Schüler von des Aristeides Sohn Nikomachos, geht wohl das Mosaikbild der Alexanderschlacht aus Pompeji in Neapel zurück, eines der ausdrucksvollsten Historienbilder aller Zeiten. Auch Porträt, Genrebild und Stillleben haben bei den Attikern ihre Pflege gefunden. Der letzte bedeutende Vertreter der Schule, Nikias von Athen, der die Enkaustik am meisterhaftesten gehandhabt zu haben scheint, bevorzugte in ausgesprochenem Gegensatz hierzu wieder heroische Stoffe.

Der berühmteste Maler des Jahrhunderts und wohl des Altertums überhaupt ging wieder aus Kleinasien hervor, von wo auch Parrasios gekommen war, Apelles

von Ephesos, der sich bei Alexander d. Gr. ähnlicher Gunst erfreute wie Lysipp. Der ihm angeborenen leichten Anmut der Formen entsprach auch eine leichte, aber aufs äußerste verfeinerte Malweise, die auf allzu peinliches Detailarbeiten verzichtete. Den größten Ruhm genoß seine aus dem Meer aufsteigende Aphrodite; mit seiner Allegorie der Verleumdung behandelte er einen Gegenstand, der die Künstler der Renaissance mehrfach zur Nachbildung auf Grund einer erhaltenen Beschreibung veranlaßte. Alexander stellte er als Zeussohn dar, allein und in Verbindung mit göttlichen Gestalten, auch das eine Art von Allegorie. Im Gegensatz zu Apelles suchte **Protogenes** von Kaunos, der auch als Bildhauer thätig war, die höchste Vollendung in der sorgfältigsten Durcharbeitung seiner Bilder in einem Maße, aus dem ihm Apelles geradezu einen Vorwurf abgeleitet haben soll. Sein berühmtestes Bild war der rhodische Heros Jalysos; wie Apelles hat er auch Porträts, darunter auch Alexander d. Gr. gemalt. Wie sehr das Auftreten Alexanders die Phantasie der Maler beschäftigte, dafür ist Beweis ein vielleicht nur zufällig zu so großer Berühmtheit gelangtes Bild der Hochzeit Alexanders mit Roxane von **Aëtion**, dessen Beschreibung Raffael und Soddoma zur Darstellung desselben Gegenstandes begeisterte. Sicher war aber das Original in ganz anderem Sinn aufgefaßt als Soddomas Gemälde; Aëtions Behandlung eines solchen Stoffes läßt sich sehr viel wahrscheinlicher durch ein berühmtes antikes Fresko, die sog. aldobrandinische Hochzeit im Vatikan, vergegenwärtigen.

134. Die Zeit des Hellenismus. Durch Alexander, mehr noch durch die nach seinem Tode folgende Entwicklung wurden die Grundlagen des hellenischen Lebens umgestaltet, seine Brennpunkte zum Teil nach bisher kaum vom griechischen Geiste berührten Gegenden verschoben; die Künstler fanden die größten Aufgaben, die lohnendste Beschäftigung fern vom Heimatlande vor einem stammfremden Publikum, dem die Ueberlieferungen der griechischen Kultur unbekannt waren. Die altgriechischen Städte hatten ihre selbständige Bedeutung verloren, was an politischer Kraft im Mutterlande noch vorhanden war, vereinigte sich in Städte- und Landschaftsbünde, deren ausschließlich politisch-militärische Bestimmung eine Verwendung der ohnehin spärlich bemessenen Mittel für ideale Zwecke ausschloß. Die einzigen Staatsaufträge, die den Künstlern noch zu teil wurden, waren Ehrenstatuen mächtiger Männer, deren Gunst man sich durch solche Ehrenbezeugung zum Nachteil eines Nebenbuhlers sichern wollte, oder durch deren wohlberechnete Gutthaten man sich geschmeichelt fühlte. Im übrigen war es der in den unruhigen Zeiten wachsende Reichtum Einzelner, der die Kunst in seinen Dienst zog. Im Osten dagegen erwuchsen eine Reihe mächtig aufstrebender Städte, Neugründungen Alexanders und seiner in den einzelnen Teilen des zerfallenen Reiches rasch wechselnden Nachfolger, die durch die Pracht ihrer Schöpfungen ein dauerndes Zeugnis ihrer Macht zu hinterlassen wünschten. So gab es hier lohnende Aufgaben genug, aber es fehlte die Grundlage einer festen heimischen Ueberlieferung, es fehlte die Ruhe und Beständigkeit, die erforderlich gewesen wäre, um eine neue Kunst erblühen zu lassen. Die sehr geringe Zahl der noch nachweisbaren Denkmäler aus der frühen Diadochenzeit ist daher wohl nicht

allein dem Umstande zuzuschreiben, daß keine der wichtigen Gründungen dieser Zeit genauer erforscht, und die Reste der am frühesten zur Blüte gelangten Hauptstädte der mächtigsten Reiche, Antiocheia in Syrien und Alexandreia in Aegypten, so gut wie ganz verschwunden sind.

135. **Samothrake.** Nur von einem in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts von den Diadochenfürsten bevorzugten Mysterienort, dem Kabirenheiligtum auf Samothrake, haben wir nähere Kenntnis. In einer von hohen Bergen umschlossenen Landschaft hatte auf einem Hügelrücken zwischen der Vereinigung zweier Bäche der alte Tempel gestanden; neben ihm wurde nun ein neuer Tempel aus Marmor in dorischem Stil errichtet, ohne umlaufende Säulenhalle, dafür aber mit einer tiefen von zwei Reihen Säulen getragenen Vorhalle, im Innern dreischiffig und mit einer erhöhten in flachem Bogen begrenzten Apsis abgeschlossen. Die Bauformen sind nüchtern und mager, die Säulen fast so schlank wie an Bauten ionischen Stils, Eigentümlichkeiten, welche die meisten dorischen Bauten der Spätzeit aufweisen — der dorische Baustil, obgleich noch häufig angewendet, hatte sich überlebt. Auf der letzten Spitze desselben Höhenrückens erbaute Arsinoë, die Gemahlin Ptolemaios' II., einen Rundbau, im unteren Teil massive Mauer, im oberen nach außen mit Pfeilern und dorischem Gebälk darüber, nach innen mit korinthischen Halbsäulen gegliedert. Den Zugang zum Heiligtum bildete ein von Ptolemaios II. errichtetes Propylaion ionischen Stils, dessen Fries mit Stierschädeln und Opferschalen geschmückt ist, ein von nun an überaus häufig verwendetes Motiv. Interessanter noch ist der Unterbau, durch den der das Heiligtum nach Osten begrenzende Bach mittels eines gewölbten Durchlasses hindurchgeleitet war, das älteste datierbare Beispiel eines richtigen Keilsteingewölbes auf griechischem Boden. Auf der entgegengesetzten Seite jenseits des zweiten Baches wurde eine große Halle angelegt, deren Bauformen ganz mit denen des Tempels übereinstimmen. Hier war der Platz der größten Weihgeschenke, zu denen auch die herrlichste Statue gehörte, die von der Wende des 4. zum 3. Jahrhundert auf uns gekommen ist, die Nike von Samothrake. In stürmischer Bewegung ausschreitend, stand sie auf dem ebenfalls in Marmor ausgeführten Vorderteil eines Schiffs an weithin sichtbarer Stelle, um den Sieg, der zu ihrer Stiftung Anlaß gab, eine Seeschlacht, die Demetrios 306 gegen Ptolemaios beim kyprischen Salamis gewann, durch einen Trompetenstoß zu verkünden. Der Versuch, den Flug darzustellen, ist als unplastisch aufgegeben, um so überzeugender ist die Sturmesgewalt veranschaulicht, mit der die schlanke Jungfrau dahinbraust; Körperhaltung und Gewandbehandlung sind ganz von ihr durchdrungen; nichts Traditionelles, nichts, was nicht unmittelbar aus dem gewählten Motiv mit ungezwungener Natürlichkeit sich ergäbe, ist in der ganzen Figur bis in das kleinste Fältchen des unerreicht schönen Gewandes zu finden.

136. **Diadochenstädte.** Von der Pracht von Antiocheia gibt mittelbar noch Zeugnis die kleine marmorne Wiederholung einer Erzstatue der Stadtgöttin von Antiocheia, von Eutychides, einem Schüler des Lysipp. Die Göttin sitzt, mit der Mauerkrone geschmückt, auf einem Felsblock,

ganz in einen prachtvoll umgeworfenen Mantel gehüllt; den Fuß setzt sie auf die Schultern des Orontes, der Personifikation des an der Stadt vorüberströmenden Flusses, der in der Haltung eines Schwimmenden als Jüngling mit dem Oberkörper aus der wie wogendes Wasser gestalteten Basis emportaucht, das Ganze wohl die vollendetste und künstlerisch gehaltvollste der von nun an so häufigen Personifikationen von Städten und Landschaften. In dem Vorort Daphne bei Antiocheia hat im Apollontempel ein vergoldetes Bild des Gottes von Bryaxis gestanden, ob für diese Stelle geschaffen oder nachträglich dahin überführt, muß dahingestellt bleiben. Jedenfalls bezeugen beide Werke, daß man die junge Stadt mit Schöpfungen berühmter Meister des Mutterlandes zu schmücken bestrebt war.

Auch in Alexandreia muß rein griechische Kunst von fremden griechischen Künstlern geübt worden sein. Für die Unabhängigkeit der älteren alexandrinischen Kultur von der altägyptischen Welt ist nichts bezeichnender, als daß die vornehmste Gottheit der Stadt, Sarapis, deutlich ein nichtägyptisches Wesen ist, das erst nachträglich mit Begriffen der ägyptischen Religion in Verbindung gebracht wurde, wie auch sonst ein allmähliches Eindringen ägyptischer Elemente in die alexandrinische Kunst, wenn auch nur in Äußerlichkeiten, in mit der Zeit zunehmendem Maße zu beobachten ist. Die typische Darstellungsform des Sarapis ist von jeder ägyptischen Beimischung frei; ihre Gestaltung wird ebenfalls dem Bryaxis zugeschrieben.

Eine eigentümliche Aufgabe erwuchs der Porträtkunst an den Höfen der Diadochen, die ihr und der Ihrigen Bildnis plastisch verewigt zu sehen wünschten. Diese energievollen, selbstsüchtigen, vor keinem Mittel zurückschreckenden Naturen boten den Künstlern ganz andersartige Charakterköpfe, als sie bisher zu bilden gewohnt waren, und verlangten doch nicht nur naturalistische Wiedergabe sondern auch — wurden doch die toten Herrscher als Götter verehrt — eine gewisse Idealisierung, für welche die überkommenen Formen nicht ausreichten.

137. Freie Städte Griechenlands. Von den griechischen Freistaaten war einzig Rhodos den Diadochenreichen einigermaßen ebenbürtig. Ein künstlerischer Ausdruck seiner Größe war der 70 Ellen hohe eherne Koloß des Helios von Chares von Lindos, einem Rhodier, der die Schulung Lysipps genossen hatte; das Werk wurde unter die sieben Weltwunder gezählt, wohl mehr der technischen Leistung als des künstlerischen Wertes wegen. Eine Reihe von Namen anderer im dritten Jahrhundert auf Rhodos thätiger Künstler ist uns bekannt, ohne daß wir ihre Werke nachweisen könnten.

In Athen war einem großen Teil des handwerksmäßigen Betriebs der Bildhauerei der Boden entzogen durch ein Gesetz des Demetrios von Phaleron, das den Luxus der Grabmäler beschränkte. Dafür entwickelte sich ein ziemlich handwerksmäßiges Wiederholen der idealen Statuentypen der Kreise der Aphrodite und des Dionysos, wie sie Praxiteles geschaffen hatte, Wiederholungen und Weiterbildungen, die den sinnlichen Reiz steigerten und den künstlerischen Wert tief sinken ließen. Auch Genrebilder waren beliebt; als bekanntestes Beispiel sei der Knabe mit der Gans von Boëthos aus Chalkedon angeführt; der kleine

Kerl ist eifrig bemüht den Vogel zu meistern, der fast so groß ist wie er selbst; die Eigentümlichkeiten der Kindernatur sind nicht ohne Humor erfaßt und der Gegensatz zwischen den beiden Kämpfern ist mit großem Geschick zum Ausdruck gebracht. Die bedeutendsten Leistungen hatte wohl auch hier die ganz besonders eifrig betriebene **Bildniskunst** aufzuweisen. Porträtstatuen wie die des Demosthenes und Aeschines werden stets zu den hervorragendsten Werken dieser Gattung gezählt werden. Der Unterschied zwischen diesen mehr das Zufällige, Aeußerliche der Erscheinung meisterhaft lebensvoll wiedergebenden Bildnissen und der idealen Statue des Sophokles, die für das Motiv der Aeschinesstatue als Vorbild gedient hat, ist bezeichnend für die Wandlung der Kunst vom 4. zum 3. Jahrhundert.

138. Pergamon. Wirklich neue Kunst, von neuem Geist beseelt und mit neuen Aufgaben beschäftigt, begegnet erst in der zweiten Hälfte des 3. Jahrh. wieder und zwar in dem bis dahin in der Kunstgeschichte gänzlich unbekannten **Pergamon**. Hier hatte zu Anfang des Jahrhunderts Philetairos ein selbständiges Fürstentum gegründet, das rasch Bestand und Ausdehnung gewann und nach der Besiegung der bisher für unbesieglich gehaltenen kleinasiatischen Gallier durch **Attalos I.**, bald nach 240, mit einem Schlag eine der bedeutendsten Mächte Kleinasiens wurde. Das Heiligtum der Athena auf dem Stadtberg, wo ein wohl dem 4. Jahrh. entstammender schlichter dorischer Tempel aus Trachyt stand, wurde auserſehen, die **Denkmäler der Siegeslaufbahn** des fortan den Königstitel führenden Herrschers zu beherbergen. Für jede gewonnene Schlacht wurde eine Einzelfigur als Weihgabe aufgestellt, für den entscheidenden Sieg über die Gallier eine Gruppe auf mächtiger kreisrunder Basis; auch ein Gemälde verherrlichte diesen Sieg; und schließlich wurde die Erinnerung an die gesamten Kämpfe noch einmal zusammengefaßt durch ein mächtiges Denkmal, in dem jeder Sieg durch eine besondere Gruppe vertreten war. Wohl Nachbildungen einzelner Teile dieser Gruppen, jedenfalls Werke pergamenischer Künstler, sind der vielbewunderte **sterbende Gallier** auf dem Kapitol und die **Galliergruppe** in Villa Ludovisi in Rom, einen Besiegten darstellend, der sich und sein Weib durch freiwilligen Tod vor der Gefangenschaft rettet. Aber nicht nur in das pergamenische sondern auch in das berühmteste Athenaheiligtum der griechischen Welt stiftete Attalos ein Denkmal seiner Siege: auf der Akropolis von Athen ließ er vier Gruppen unterlebensgroßer Statuen aufstellen, den Kampf zwischen Göttern und Giganten, zwischen Athenern und Amazonen, zwischen Athenern und Persern und zwischen Pergamenern und Galliern; von Figuren dieser Gruppen sind zahlreichere Wiederholungen erhalten. Neben diesen Neuschöpfungen ging lebhaftes Interesse für die Werke älterer Kunst einher: eine ganze Anzahl von Bildwerken des 5. Jahrh., ja noch Aelteres, wurde teils im Original, teils in Kopien auf der pergamenischen Königsburg vereinigt; hier zuerst begegnet der von kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten geleitete Sammeltrieb, der für die weitere Kunstentwicklung so bedeutungsvoll wurde.

Des Attalos Sohn **Eumenes II.** (197—159) war sein würdiger Nachfolger auch in der Kunstpflege; unter ihm erhielten Stadt und

Königsburg ihren reichsten Schmuck. Eine prächtige zweigeschossige Marmorhalle um das Athenaheiligtum, unten in spätdorischem Stil gehalten, oben mit ionischen Säulen, einem aus dorischen und ionischen Motiven zusammengesetzten Gebälk und Balustraden zwischen den Säulen, deren reiche Waffenreliefs einen hohen Begriff von der Komposition der Stillleben dieser Zeit gewähren, — dann auf einer etwas niedrigeren Terrasse unterhalb des Athenaheiligtums gelegen der Prachtaltar des Zeus sind die uns am besten bekannten Zeugnisse von der Kunstthätigkeit des Eumenes. Der Altar stand auf einem quadratischen Unterbau von etwa 30 Meter Seitenlänge, in den von Westen eine mächtige Treppe einschnitt; den Unterbau krönte eine ionische Säulenhalle, an deren Rückwand ein sehr malerisch komponierter Fries mit hohem Luftraum über den zu ebener Erde stehenden Figuren und meisterhafter ausgiebiger Andeutung des landschaftlichen Hintergrunds der Handlung die Geschichte des Telephos, des mythischen Gründers der Stadt, erzählte. Großartiger aber nach Umfang und Konzeption ist der den Unterbau rings umziehende Fries mit der Darstellung des Kampfes der Götter gegen die Giganten. Mit den Gallierstatuen teilt er die Kraft der Charakteristik, die dort den fremden Volkstypus, hier die ganz verschiedenartig, z. T. phantastisch gebildeten Giganten mit überzeugender Lebendigkeit vor Augen stellt, das tiefe Pathos, das die Figuren beherrscht und mit einer das Maß der natürlichen Erscheinung weit überschreitenden Steigerung der Formen zum Ausdruck gebracht wird, ohne in der Gesamtwirkung doch gegen die Wahrscheinlichkeit zu verstoßen. Meisterhaft ist die Behandlung der Oberfläche, die nicht wie Marmor, sondern an den nackten Teilen ganz wie elastische, über den kräftigen Muskeln jeden Augenblick anders sich spannende Haut wirkt, im Gewand die natürlichen Eigenschaften des Stoffs in vollendeter Weise wiedergiebt. Dazu erfüllt bei der Gigantomachie der grenzenlose Reichtum der Phantasie mit Staunen, die meist ohne jedes Vorbild überlieferter Typen eine so unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Giganten von rein menschlichen bis zu halbtierischen Gestalten und als Gegner außer den oft dargestellten, im Hauptcharakter feststehenden Gottheiten eine ganze Menge göttlicher Wesen aus den Kreisen der Gestirne und des Meeres schuf, die hier zum erstenmal eine künstlerische Gestaltung gefunden haben. Daß neben dieser auf die höchste Steigerung des Großartigen gerichteten Monumentalkunst aber auch eine elegante Dekorationskunst für Innenräume nebenherging, der nichts fein und zierlich genug sein konnte, lassen die spärlichen Reste der dem Athenaheiligtum benachbarten Königspaläste wenigstens ahnen; von kostbaren Mosaiken berichten die alten Schriftsteller und ihre Nachrichten werden bestätigt durch die Ergebnisse der Ausgrabung und durch das berühmte kapitolinische Taubenmosaik, das eine Kopie eines pergamenischen Mosaiks ist.

139. Alexandrinische Kunst. Nur diese letztere Richtung ist durch den Zufall des Erhaltungszustandes aus Alexandreia bekannt; dadurch leidet unsere Vorstellung von alexandrinischer Kunst an einer Einseitigkeit, die der geschichtlichen Wirklichkeit gewiß keineswegs entspricht. Durch Beschreibungen bekannt sind Schau- und Dekorationsstücke größten Maßstabs, die in Eile zu vor-

übergehendem Zweck hergestellt, trotz riesigen Kostenaufwands die wahre Kunst ebenso wenig fördern konnten wie die Verwendung besonders kostbarer Materialien. In den erhaltenen Werken der Plastik, deren nicht eben große Zahl sich durch Heranziehung entsprechender Erzeugnisse der Kleinkunst erweitern läßt, spricht sich einerseits lebhafte Empfindung für das Genrehafte, Idyllische und Landschaftliche in der Natur aus, das sogar in einer so monumentalen Schöpfung wie die Kolossalstatue des Nil sich geltend machte, andrerseits ein außerordentlich kräftiger Realismus, der sich gerne der Darstellung der untersten Schichten der Großstadtbevölkerung zuwandte, dabei aber auch auf die Porträtbildungen aus höheren Kreisen nicht ohne Einfluß bleiben konnte. Dieses Gefallen an einer bis in die Karikatur übergehenden Realistik war übrigens nicht auf Alexandreia beschränkt; es findet sich ebenso in Terracottafigürchen von der kleinasiatischen Küste, nur daß da die Gemeinheit nicht ganz so aufdringlich hervortritt.

140. **Malerei.** Derselbe Geist wie in der Plastik spricht sich in der alexandrinischen Malerei aus. Während anderwärts bedeutende Maler wie Theon von Samos und vor allen Timomachos von Byzanz, dessen Medea zu den berühmtesten Bildern des Altertums gehörte, tragische und pathetische Stoffe mit Vorliebe behandelten, entwickelte sich in Alexandreia eine Kleinkrammalerei, die man mit der niederländischen Malerei des 17. Jahrhs. verglichen hat, ohne freilich eine Anschauung von deren antikem Gegenstück zu haben. Als größter auf diesem Gebiet wird Antiphilos genannt, der auch Liebesgeschichten aus der Heroenwelt in einer dem Geist alexandrinischer Dichtung entsprechenden Auffassung malte. Neben ihm scheint als Maler von Handwerksstuben und Stillleben Peiräikos sich besonders ausgezeichnet zu haben.

141. **Arbeiten in Edelmetall.** Ganz Hervorragendes wurde in Alexandreia geleistet in der Bearbeitung edler Steine — die schönsten Prachtkameen, auch Gefäße und Figuren aus Onyx gehören der alexandrinischen Kunst an — und in Gold- und Silbergerät, das auch in den großen aus römischer Zeit stammenden Funden (Hildesheim, Boscoreale bei Pompeji) noch in stofflichen und formalen Einzelheiten vielfach den Zusammenhang mit ägyptischer Kunst erkennen läßt; ja es scheint, daß alexandrinische Stücke im Original in den Silberschätzen der römischen Großen sehr hoch geachtet wurden. Berühmter noch waren die kleinasiatischen Silberschmiede, und sicher steckt von ihren Vorbildern noch mehr in den römischen Silbergeräten, nur ist der Nachweis dafür noch nicht erbracht.

142. **Letzte Zeit der hellenischen Kunst.** Mit Ptolemaios Physkon gewann um 146 v. Chr. in Alexandrien eine kunstfeindliche Strömung die Oberhand; zur selben Zeit wurde Griechenland römische Provinz; 133 v. Chr. traten die Römer die Erbschaft des letzten pergamenischen Königs an; das syrische Reich verzehrte sich im Kampf gegen die Großmacht des Westens; so sanken die Orte, wo die Kunst in den letzten Jahrhunderten noch selbständige Weiterbildung gefunden hatte, und mit ihren Heimstätten wurde die Kunst zur Dienerin, damit freilich auch zur Lehrmeisterin des Römertums. Vereinzelt entstanden im Osten noch Kunstwerke, die sich als Fort-

setzung der hellenistischen Kunst, wie sie in Pergamon geblüht hatte, darstellen; zumal in Rhodos entfaltete sich zu Beginn des letzten Jahrhs. v. Chr. nochmals ein reges Kunstleben, als dessen Zeuge die Laokoongruppe der Rhodier Hagesandros, Polydoros und Athanodoros, uns erhalten ist, seit ihrer Entdeckung zu Anfang des 16. Jahrhs. eine der meist bewunderten Antiken, deren gewaltiges Pathos verbunden mit virtuoser Beherrschung des anatomischen Details auch heute noch Staunen erregt, während die Einseitigkeit der nur auf einen Standpunkt berechneten Komposition, das aus der Gruppe selbst nicht verständliche Gräßliche des dargestellten Augenblicks, die trockene, ganz auf den Effekt berechnete Technik uns als Mängel und Anzeichen einer Zeit des Niedergangs erscheinen. Nahe verwandt, im Aufbau der Laokoongruppe überlegen, im einzelnen aber geringer in der Ausführung, auch durch starke Ergänzung in der ursprünglichen Wirkung beeinträchtigt ist der sog. farnesische Stier von Apollonios und Tauriskos aus Tralles, eine Kolossalgruppe, in der ein nicht minder entsetzlicher Vorgang geschildert wird, die Schleifung der Dirke durch einen mächtigen Stier; das Beiwerk zeigt hier den idyllisch landschaftlichen Charakter, der ein Erbteil von der alexandrinischen Kunst zu sein scheint. Solche Werke sind Nachklänge der vergangenen Periode, entsprachen aber nicht den vorwiegenden Bedürfnissen des alles beherrschenden römischen Kunstmarkts, können also auch nicht als bezeichnend für den Charakter des Kunstschaffens ihrer Zeit gelten.

Römische Kunst.

143. Frühzeit. In Rom hatte seit ältesten Zeiten griechischer Einfluß sich fühlbar gemacht, teils direkt von den nördlicheren der Griechenstädte Unteritaliens aus, besonders von Kyme, teils durch Vermittlung der der römischen weit vorangeschrittenen etruskischen Kultur, die ihrerseits in hohem Maße von griechischen und zwar vorwiegend ionischen Vorbildern abhängig war. Der griechische Einfluß beschränkte sich aber anfangs wesentlich auf das Handwerk und damit zusammenhängend auf die Kleinkunst. Für Entfaltung einer großen Kunst war in dem um seine Stellung im Kreise der Nachbarn mit dem Aufgebot aller Kräfte ringenden kleinen Staate wenig Raum.

Von Anfang an stand die praktischste aller Künste, die Baukunst, in erster Reihe und sie war natürlich viel weniger von der griechischen als von der einheimischen italischen Ueberlieferung abhängig. Die Anlage des Wohnhauses mit seinen um einen Innenraum (Atrium) gruppierten Gemächern war grundverschieden von der des griechischen Hauses mit seinem offenen Hofe; ähnlich groß war der Unterschied im Tempelbau, bei dem die tiefe von weitgestellten Säulen getragene Vorhalle ein ebenso wesentlicher Teil war wie das die hintere Hälfte des Baus einnehmende, meist dreiteilige Tempelhaus. So war der Tempel des kapitolinischen Jupiter, der gegen 500 v. Chr. vollendete

Haupttempel Roms, beschaffen; seinen Vordergiebel schmückten bunt bemalte Thonfiguren wie häufig in Etrurien; mehr ist über die künstlerische Ausgestaltung nicht bekannt. Die Ehrenstatuen, die seit dem 4. Jahrh. häufig erwähnt werden, wird man sich ähnlich der Bronzestatue des Aulus Metellus in Florenz, die aus dem etruskischen Kunstkreis stammt, als nüchterne, kräftig realistische Darstellungen zu denken haben, die in ihrer Weise sich der Formensprache der griechischen Plastik bedienten. Griechisch sind auch die Schmuckformen des bald nach 290 entstandenen altarförmigen Sarkophags des Scipio Barbatus, und ein ähnliches Verhältnis zur griechischen Kunst darf für die Malerei vorausgesetzt werden, die im 3. Jahrh. nach dem Vorgang des Fabius Pictor auch von freien Römern gepflegt wurde.

144. **Eindringen der griechischen Kunst.** Auf diese Zeit der Beeinflussung durch das benachbarte Griechentum folgte aber seit dem Ende des 3. Jahrh. mit der Eroberung und Plünderung der griechischen Welt eine wahre Ueberschwemmung Roms mit griechischen Bildwerken und kostbaren Geräten, die von den beutegierigen Siegern nach ihrer Heimat geschleppt wurden und das Bedürfnis einheimischer Kunstübung vollständig erstickten. Nur die Prachtbauten der hellenistischen Hauptstädte ließen sich nicht verpflanzen sondern mußten in Rom selbst nachgebildet werden, wenn man nicht hinter dem Glanz der Besiegten zurückstehen wollte. Dazu wurden griechische Architekten herangezogen und durch sie fanden die griechischen Grundrißformen und Baustile in Rom Eingang, unter diesen vorwiegend natürlich der reiche korinthische Stil, unter jenen neben den rechteckigen Peripteraltempeln auch die zierlichen Rundtempel, als deren frühestes erhaltenes Beispiel der in edlen korinthischen Formen erbaute sog. Vestatempel in Tivoli zu nennen ist. Auch die Werke der Ingenieurkunst, in der die Römer besonders Großes leisteten, vor allem Brückenbauten und Wasserleitungen, sind sicher in viel höherem Maße, als nachweisbar ist, von den gleichartigen Leistungen des Hellenismus abhängig, von denen bis jetzt nur einige Proben in Pergamon genauer bekannt geworden sind.

145. In den **letzten Jahrzehnten der Republik** entwickelt sich aus den eingeführten Elementen der griechischen Baukunst eine eigenartige römische Architektur, in der dem Gewölbe eine immer zunehmende Wichtigkeit zukommt, nicht nur für die Ueberdeckung der Innenräume, wofür die Anwendung des Kreuzgewölbes von epochemachender Bedeutung wurde, sondern auch für die Fassadengliederung. Der Neubau des Tabulariums ist das erste bekannte Beispiel des neuen Stils, der die Fronten monumentaler Gebäude gliedert in mehrere Geschosse mächtiger, auf starken Pfeilern ruhender Bogenstellungen; vor die Pfeiler werden Halbsäulen gestellt, auf denen über den Scheitel der Bogen wegziehend ein Gebälk aufliegt. Ständige Regel ist, daß im untersten Geschoß dorische, im zweiten ionische, darüber korinthische Formen verwendet werden, die dorischen mit einer Abart der Säulenform (tuscanisch), die aus der Gestalt der etruskischen Säule abgeleitet ist, mit glattem Schaft, Basis und sehr dürftigem Kapitell mit kräftig vortretendem Ring darunter; auch die Säulen

der anderen Ordnungen erhalten häufig nur glatte Schäfte. Zu großer Bedeutung erhob sich in der Zeit der Riesenvermögen Einzelner auch der Privatbau in den städtischen Palästen und den zahllosen über die schönsten Teile Italiens verstreuten Villen der Reichen. Die Grundformen des griechischen und römischen Hauses werden vereinigt und durch allerlei Anlagen von individueller Erfindung erweitert; Kostbarkeit des Materials und Reichtum künstlerischer Ausstattung sind notwendige Erfordernisse. Dagegen beruht die Wirkung des großartigsten erhaltenen Grabbaus dieser Zeit, des Grabmals der Caecilia Metella, noch ganz auf den schlichten Formen des mächtigen Rundbaus, den nur ein einfacher ornamentaler Fries schmückt.

Mit der gesteigerten Bauthätigkeit erwuchs auch wieder das Bedürfnis nach Plastik; denn das ausgeraubte Griechenland vermochte keinen weiteren Beitrag zur Ausstattung der Hauptstadt zu leisten. So wurden nun griechische Bildhauer herangezogen, unter denen Pasiteles als Haupt einer durch mehrere Generationen reichenden Schule wohl nur deshalb uns besonders wichtig erscheint, weil einige seiner Schüler auf erhaltenen Werken diesen Schulzusammenhang durch Inschrift bezeugen. Es sind sehr sorgfältige Nachbildungen älterer, namentlich peloponnesischer Statuen, die z. T. auch zu neuen, in ihrer Bedeutung meist nicht klaren Gruppen verbunden werden (Jüngling des Stephanos, Orestes und Elektra, Gruppe des Menelaos). Sehr beliebt sind auch rein handwerksmäßige Kopien älterer Werke, die vorwiegend von attischen Bildhauern ausgeführt wurden und uns meistens die Kenntnis des verlorenen Originals ersetzen müssen (Parthenos von Antiochos, Torso des Belvedere von Apollonios u. a.). Nur im Porträt zeigt sich selbständige künstlerische Schaffenskraft in feiner psychologischer Auffassung.

Von römischen öffentlichen Gebäuden dieser Zeit ist sehr wenig, von Privatbauten und ihrer Ausstattung so gut wie gar nichts erhalten. Einigermaßen ausfüllen kann man die Lücke, wenn man den Unterschied zwischen Weltstadt und Landstadt gebührend berücksichtigt, durch die nicht unbedeutenden Reste von Gebäuden republikanischer Zeit in Pompeji, das bei einer den Römern stammverwandten oskischen Bevölkerung einen ähnlich starken griechischen Einfluß, wenn auch auf anderem Wege, erfahren hatte. Auf eine Dekorationsweise, die jetzt auch aus den hellenistischen Städten des Ostens bekannt wird und mit bunt bemalten Stucknachahmungen von Mamorquadern und plastisch vorspringenden Stuckgesimsen arbeitete, folgt hier nach der Zeit Sullas ein Dekorationsstil (der zweite Stil), der all das nur in der Fläche malte, die ursprünglich vorspringenden Glieder in etwas willkürlicher perspektivischer Ansicht; in die Mitte der Wand wird oft eine ebenso gemalte nischenartige Dekoration eingefügt, die ein Gemälde mit scheinbarem Ausblick ins Freie umrahmt.

146. Augusteische Zeit. Baukunst. Im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit erfuhr Rom durchgreifende Umgestaltungen, die natürlich für die Geschichte der Baukunst von unmittelbarster Bedeutung waren. Schon zu Ende der Republik hatte der bequem zu bearbeitende und für feine Formengebung sehr geeignete Travertin den körni-

gen porösen Tuff als Baumaterial zurückgedrängt und dazu war — natürlich immer in verhältnismäßig bescheidenem Umfang — ausländischer Marmor getreten; jetzt wurde der einheimische italische Marmor aufgenommen und konnte in sehr viel ausgedehnterem Maße neben dem Travertin in der Architektur Verwendung finden. Augustus (31 v. Chr. — 14 n. Chr.) rühmte sich, die Stadt, die er als Ziegelstadt übernommen habe, als Marmorstadt zu hinterlassen. Neben zahllosen Erneuerungsbauten und Ausführungen unvollendet von andern hinterlassener Tempel errichtete Augustus eine ganze Reihe neuer Tempel in Rom. Erhalten sind stattliche Reste vom Dioskurentempel am Forum Romanum und vom Tempel des Mars Ultor auf dem Forum Augustum, beides prächtige Bauten korinthischen Stils, bei denen schon die später so beliebte Unterstützung des Kranzgesimses durch Konsolen zur Anwendung kam. Der glänzendste und am reichsten ausgestattete der augusteischen Tempel war der mit dem Kaiserpalast in Verbindung stehende Tempel des Apollo von Actium auf dem Palatin, von dessen einstiger Pracht aber nur gelegentliche Andeutungen der Schriftsteller etwas ahnen lassen. Auch von Agrippa wurde ein vielgepriesener Tempel errichtet, das Pantheon auf dem Marsfeld; aber sein Verhältnis zu dem erhaltenen Pantheon, einem Erneuerungsbau des Hadrian, ist noch nicht ganz aufgeklärt; nur die prächtige Vorhalle ist sicher ein Rest des Baus augusteischer Zeit, wenn auch nicht ganz in der ursprünglichen Gestalt erhalten. Wichtiger als die Tempelbauten, die sich in der Hauptsache an die überlieferten Formen anschlossen, waren die sonstigen öffentlichen Bauten, die teils von Augustus unter eigenem Namen oder dem seiner Verwandten, teils von ihm nahe stehenden Großen errichtet wurden: große Hallenanlagen, darunter solche mit weiten halbkreisförmigen Ausbauten, wie das Forum Augustum; das Theater des Marcellus, das allerdings in dem spurlos verschwundenen Theater des Pompeius einen Vorgänger hatte, so daß fraglich ist, ob die hier zuerst begegnende Anwendung des römischen Systems der Fassadengliederung auf Bauten mit kreisförmig gebogenen Außenmauern auch wirklich für diesen Bau zuerst erfunden wurde; die Thermen des Agrippa auf dem Marsfelde, die erste der Anlagen dieser Art in Rom, an denen sich dann bei weiterer Entwicklung der durch den Gewölbebau gegebenen Möglichkeit, gewaltige Räume ohne Innenstütze zu überdecken, der eigentümlichste Vorzug der römischen gegenüber der griechischen Bauweise am glänzendsten entfaltete: das Schwergewicht des künstlerischen Schaffens wurde von der Außenarchitektur, der die Bemühungen der griechischen Architektur durch Jahrhunderte hindurch fast ausschließlich gegolten hatten, auf die Anordnung, Gliederung und Ausschmückung der Innenräume verlegt und darin Wirkungen erreicht, die denen der vollendetsten monumentalen Fassaden an künstlerischem Wert in nichts nachstanden.

Auch für die weitere Entwicklung des Privatbaus kann diese Richtung nicht ohne Bedeutung gewesen sein; aber was vom Palast des Augustus auf dem Palatin erhalten ist, zeigt wohl eine reichere, mannigfaltigere Grundrißanordnung, aber im einzelnen kaum größere Räume, als sie bisher in vornehmen Häusern üblich waren, und ebenso tra-

gen die Reste der Dekoration römischer Wohnhäuser aus augusteischer Zeit (sog. Haus der Livia auf dem Palatin, Wandgemälde und Deckenverkleidung eines Hauses im Garten der Villa Farnesina, Odysseelandschaften vom Esquilin u. a.) noch, in feinerer Ausführung freilich, den Charakter des schon seit der sullanischen Zeit bestehenden sogenannten zweiten Stils der pompejanischen Malerei. Daneben kam allerdings schon der „dritte Stil" auf, der auf die mehr oder minder täuschende Nachahmung der Architekturformen verzichtend auf reiner Flächendekoration beruhte und nur die Haupteinteilung der Wand noch von dem alten Architekturstil beibehielt.

Von rein dekorativen Bauten haben vor allem die Ehrenbogen in dieser Zeit ihre für alle Zukunft feststehenden Formen gewonnen, und außerhalb Roms sind auch ziemlich zahlreich so frühe Beispiele dieser Gattung erhalten (Susa, Aosta, St. Remy, Orange): ein gewölbter reich verzierter Durchgang überspannt die Straße zwischen zwei breiten Mauerpfeilern, die bei besonders großen Bauten noch von zwei Nebendurchgängen durchbrochen sind; über dem Thor liegt das Gebälk, scheinbar getragen von korinthischen Halbsäulen, die von hohen Postamenten in der Höhe des Mauersockels aufsteigen; das Ganze wird gekrönt von einer schweren Attika mit der Inschrift; die leeren Mauerflächen füllen vielfach bildliche Darstellungen, die zur Veranlassung der Stiftung des Bogens in Beziehung stehen.

147. Plastik. Sieht man ab von den alten Triumphalgemälden, von denen keine Vorstellung mehr möglich ist, so sind diese Reliefs die ersten Beispiele der historischen Bildkunst der Römer, in der allein sie es zu wirklich selbständigen, über die Vorbilder der Griechen hinausgehenden Leistungen auf dem Gebiet der Plastik gebracht haben. Ihr gehört auch teilweise an der Reliefschmuck des im Jahre 9 v. Chr. zu Ehren des Augustus errichteten Friedensaltars in Rom, an dessen Umfassungswand eine ausgezeichnete Darstellung der kaiserlichen Familie im Opferzug verbunden ist mit einem hellenistisch allegorisierenden Bild der Elemente und außerordentlich reichem, aber nüchternem Rankenornament. Durch das Ornament wird in diesem charakteristischen Denkmal die dritte und vorherrschende Richtung der augusteischen Plastik vertreten, ein kalter, glatter, eleganter Klassicismus, der Figuren aus allen Perioden griechischer Kunst kopiert und kombiniert und alte Ornamentmotive aufnimmt und weiter entwickelt ohne frische Fühlung mit ihren natürlichen Vorbildern zu nehmen. Träger dieser Richtung sind noch immer die Attiker; aber für den in ihren Werken sich aussprechenden Geschmack sind wohl mehr die römischen Besteller als die griechischen Künstler verantwortlich zu machen. Die künstlerisch vollendetsten Leistungen der Plastik liegen auch in dieser Zeit auf dem Gebiet der Porträtkunst, der jener Familienzug vom Friedensaltar nächst verwandt ist. Die Statue des Augustus von Primaporta mit reich geschmücktem Panzer und wirkungsvoll umgeworfenem Mantel in der für Kaiserstatuen fortan besonders beliebten Haltung des zu seinem Heere sprechenden Feldherrn zeichnet sich in gleichem Maße durch die kräftige Bewegung ganzen Gestalt, den lebensvoll Gesichtsausdruck und die sorgfältige Durcharbeitung aus, deren Wirkung noch durch aufgetragene Farbe erhöht



Laokoon

Original im Belvedere des Vatikans in Rom



Der sterbende Gallier
Kapitolinisches Museum in Rom

war. Auch sonst sind gute Bildnisse aus dem Kreise der julischen Kaiserfamilie und ihrer Zeitgenossen nicht selten.

148. Die Kunst unter Nero. Noch durchgreifender als durch die Bauthätigkeit des Augustus wurde Rom umgestaltet durch den Wiederaufbau unter Nero (54—68 n. Chr.) nach dem großen Brande des Jahres 64 n. Chr., und daß auch ein neuer Geschmack sich in dieser Zeit Bahn brach, lehren die pompejanischen Bauten, die der Wiederherstellung nach dem Erdbeben des Jahres 63 angehören: prunkvolle, schwülstige, aber unsolide Architektur, schrankenlos phantastische Wanddekoration mit aufgemalten Scheinarchitekturen, die jeder statischen Möglichkeit spotten, und Gemälden großen Maßstabs, die außer allem Verhältnis zur sonstigen Ausschmückung und zur Größe der Räume selbst stehen. Aehnliches findet sich in den Unterbauten des neronischen Palastes in Rom selbst; der sog. „vierte Stil“ muß also der neronischen Zeit eigen und in Rom zu Hause sein. Außer diesen Substruktionen ist von dem märchenhaften „goldenen Hause“ des Nero nichts erhalten; es wurde gleich nach dem Tode seines Erbauers wieder zerstört und kann bei der Schnelligkeit, mit der die Riesenanlage errichtet wurde, und bei ihrem kurzen Bestand für die Kunstentwicklung kaum wichtiger gewesen sein, als die Prunkdekorationen hellenistischer Hoffeste: zur Ausreifung neuer künstlerischer Gedanken war bei solchem Betrieb keine Zeit.

149. Bleibenderes hat die **Zeit der flavischen Kaiser** (69—96) geleistet. Der große Palast auf dem Palatin mit seinen riesigen Räumen verschiedener Art mag wohl einen Nachklang von der Pracht des neronischen Baus erhalten haben und ist das erste auf uns gekommene Beispiel der auf mächtige Innenwirkung berechneten Bauanlagen, aber es stehn nur noch die unteren Teile vom Kern der Mauern. Dagegen steht das Kolosseum, das gewaltige von Vespasian begonnene, von Titus im Jahre 80 vollendete Amphitheater noch größtenteils aufrecht. Die Außenseite zeigt in drei Stockwerken die übliche Arkadenarchitektur und darüber als viertes die glatte von korinthischen Pilastern belebte Wandfläche; ein übersichtliches System hoher gewölbter Korridore und Treppen liegt hinter der Umfassungsmauer und füllt den Raum unter den nach der Arena von allen Seiten herabsteigenden Sitzreihen; der Eindruck des Innern, wo mit einem Blick der ganze Riesenbau zu übersehen ist, während in der Außenansicht immer nur ein Teil sich dem Auge darstellt, hat auch in der heutigen Zerstörung wohl noch bei keinem Besucher die überwältigende Wirkung verfehlt. Aehnlich großartig waren die Thermen des Titus auf dem benachbarten Esquilin, die durch Trajan noch einen Umbau und eine Erweiterung erfuhren. Durch sie war der Typus dieser Anlagen festgestellt, an dem die noch größeren Bauten des Caracalla und Diocletian nichts mehr änderten; in ihnen war auch schon der für die Innendekoration großer Räume so wichtige Gedanke durchgeführt, frei vor die Wand gestellte Säulen unter die Stützpunkte der den Saal überspannenden Kreuzgewölbe treten zu lassen, wodurch die kräftigste und doch die einheitliche Raumwirkung nicht störende Gliederung von Wandfläche und Decke erreicht wurde. Bescheiden erscheint neben diesen Riesenbauten der einfache, aber

elegante Titusbogen zwischen Forum und Kolosseum; aber die Reliefs im Innern des Durchgangs, einerseits den Kaiser auf seinem Triumphwagen, andrerseits die Soldaten mit der Beute aus dem Tempel von Jerusalem darstellend, gehören zu den hervorragendsten historischen Reliefs überhaupt in ihrer malerischen und doch nirgends die Grenzen der Plastik verletzenden Komposition und der lebendigen realistischen Ausführung, der noch ausgiebiger Gebrauch der Farbe zu Hilfe kam.

150. Trajan. Nur als Fortsetzung der Kunst unter den Flaviern stellt sich das Kunstschaffen Trajans (98—117) dar. Die Prachtanlage seines Forums mit dem größten und prächtigsten aller Hallenbauten, der Basilica Ulpia, einem Triumphbogen, einer Reiterstatue, einem Tempel des Kaisers, Bibliotheksgebäuden und der allein noch aufrecht stehenden Trajanssäule verrät einen überaus reichen prachtliebenden Geschmack in der Gesamtanordnung wie den zahlreich erhaltenen Resten der ornamentalen Ausschmückung. Das höchste Selbstgefühl des auf dem Gipfelpunkt seiner Macht stehenden römischen Kaiserreichs spricht sich in dieser großartigen Schöpfung aus; aber es ist bezeichnend für die römische Kunst auch da, wo sie uns am reinsten entgegenzutreten scheint, daß der Meister des Ganzen ein griechischer Architekt war, Apollodoros von Damaskus. Mit der größten architektonischen verband sich am Trajansforum die größte plastische Leistung der Zeit in der über und über mit Reliefs bedeckten Trajanssäule: ihr würfelförmiges Postament ist mit Darstellungen erbeuteter Waffen geschmückt, an dem Schaft zieht sich als spiralförmiges Band eine fortlaufende Erzählung der dakischen Kriege des Kaisers empor, voll lebendiger, kräftig realistischer, bis in die letzte Kleinigkeit getreuer Einzelbilder von teilweise hohem Kunstwert, aber als Ganzes und oft genug auch im Einzelnen unbefriedigend, weil die dem Bildhauer nach Raum und Stoff gestellte Aufgabe überhaupt nicht zu lösen war. Sehr viel günstiger ist daher der Eindruck der von solchem Widerspruch freien Reliefbilder vom Trajansbogen, die am Bogen des Constantin wieder verwendet wurden, Medaillons mit Darstellungen aus dem Leben des Kaisers und ein bei der Wiederverwendung in seine einzelnen Platten zerlegtes Schlachtbild; auch mächtige Barbarenfiguren sind vom Trajansforum dahin übertragen, die von der realistischen Kraft in der Gestaltung dieser fremden Typen die höchste Vorstellung geben.

151. Hadrian. Unter Hadrian (117—138) setzte sich die glänzende Bauthätigkeit der trajanischen Zeit fort. Der Neubau des Pantheon mit seinen so einfachen Maßverhältnissen und der wundervollen Beleuchtung durch ein im Vergleich zu den Abmessungen des Ganzen gar nicht großes Oberlicht ist einer der konstruktiv großartigsten und im Innern künstlerisch vollendetsten Kuppelbauten, die je geschaffen wurden, dabei der erste in solcher Größe; die Außenseite ist vernachlässigt, weil das Gebäude nur nach der Seite der Vorhalle frei lag. Großartig und reich, wenn auch nicht so einheitlich im Baugedanken, war auch der Doppeltempel der Venus und Roma, im Aeußeren der griechischen Tempelform entsprechend, im Innern als römischer Prachtsaal mit Tonnengewölbe und halbkreisförmiger Apsis in der Rückwand ausgestattet. In Athen

hat Hadrian eine kaum minder großartige Bauthätigkeit entfaltet wie in Rom selbst, und auch in anderen Städten hat er zahlreiche Prachtbauten erstehen lassen; aber schöpferisch neue Gedanken begegnen außer im Pantheon nicht mehr. Der Dilettantismus des auch auf diesem Gebiet selbst künstlerisch thätigen Kaisers kann die so kräftige Entwicklung der römischen Baukunst nicht weiterführen, seine Eifersucht duldet keinen überlegenen Künstler in maßgebender Stellung neben sich, selbst Apollodor fällt ihr zum Opfer, und einmal unterbrochen ist der Aufschwung in aller Folgezeit nicht wieder herzustellen.

Aehnlich war das Verhältnis des Kaisers zur Plastik; eine glatte Eleganz der Ausführung, ein unruhiges Hin und Her in der Nachahmung der verschiedenartigsten Bildwerke von den ägyptischen durch alle Stufen der griechischen Plastik hindurch bis zur hellenistischen trat an Stelle der ruhigen Weiterentwicklung des auf römischem Boden allmählich Erwachsenen, unterband jede Kraft künstlerischen Schaffens und hinterließ der Folgezeit als Erbe nur eine immer noch virtuose Technik. Die eigenste Schöpfung hadrianischer Plastik, das in unzähligen Wiederholungen geschaffene Bild seines Lieblings Antinous mit seiner sentimentalen Auffassung und der glatten charakterlosen Formgebung, ist zugleich das sprechendste Zeugnis für das Unvermögen der Gestaltungskraft, das dieser durchaus mit fremdem Gut arbeitenden Kunst anhaftet.

152. Spätzeit. Drei Jahrhunderte nach Hadrians Tod hat das römische Reich noch bestanden und manche große künstlerische Leistung ist auf dem Boden Roms noch erwachsen, auch abgesehen von den Werken der Bildniskunst, die bis in die Zeit Caracallas (211—217) sich auf bewundernswerter Höhe hielt und im Porträt dieses Kaisers sogar eine Vollendung und eine Kraft der Charakteristik zeigt, die unter den älteren römischen Bildnissen nicht ihresgleichen hat. Aber die aufwärts gehende Entwicklung ist mit Hadrian abgeschlossen; was die spätere Zeit geschaffen hat, sind Wiederholungen, die in der Baukunst durch die immer voranschreitende Vervollkommung der Technik des Gewölbebaus in den Abmessungen noch über ihre Vorbilder hinausgehen, aber aus den gesteigerten Mitteln keine neuen Formen zu entwickeln vermögen (Thermen des Caracalla und des Diocletian, Basilica des Constantin). Die mit Reliefs gezierten Marmorsarkophage, die seit dem Ende des ersten Jahrhunderts zu großer Beliebtheit gelangt waren und mit ihrem dichtgedrängten figürlichen Schmuck und der Vereinigung verschiedener zeitlich aufeinander folgenden Scenen zu räumlichem Nebeneinander ohne trennende Zwischenglieder der Behandlungsweise der historischen Reliefs nahestehen, geben von der Unselbständigkeit des handwerklichen Betriebs der Bildhauerkunst, aber auch von dem niedrigen Stand der künstlerischen Ansprüche des Durchschnittspublikums eine lebendige Vorstellung und zugleich durch die Menge der gleichartigen Denkmäler aus dem ganzen Verlauf der letzten Jahrhunderte römischer Kunst einen besonders guten Maßstab für den allmählichen Verfall des künstlerischen Vermögens.

153. Die Kunst in den Provinzen. In den Provinzen des römischen Reichs war die Kunst im Ganzen der hauptstädtischen Kunst parallel gegangen, im Bar=

barenland barbarischer, in altcivilisierten Gegenden feiner und hier auch nicht ohne Beimischung heimischer Ueberlieferung; aber so groß war doch die Macht der Centralisation gewesen, daß eine selbständige Kunstentwicklung an keinem Punkte des weiten Reiches gedeihen konnte und die besser erhaltenen Bauten in den Provinzen unmittelbar unsere Vorstellung von den schlechter erhaltenen in Rom ergänzen, vor allem die in allen Teilen des Reichs zahlreichen Theater mit der prunkvollen Säulendekoration ihrer Bühnenfronten, durch die ein wichtiger Zweig der römischen Baukunst uns fast allein bekannt ist. Erst als Rom seine Stellung als unbestrittene Hauptstadt der Welt zu verlieren begann, gewann die Provinzialkunst an einigen Stellen größere Bedeutung, teilweise gefördert durch das Interesse der nicht mehr dem hauptstädtischen Adel sondern den Provinzen entstammenden Kaiser. Hierfür das bezeichnendste Beispiel, zugleich eines der für das Nachleben der antiken Kunst in der Folgezeit wichtigsten, ist der Palast des Diocletian in Spalato, in dessen Säulenhallen und Fassaden zuerst das geradlinige Gebälk aufgegeben ist und unmittelbar von den Säulen Bogen aufsteigen. Damit hat sich die antike Baukunst so weit, als es in folgerichtiger Entwicklung möglich war, vom ursprünglichen Sinne ihrer grundlegenden Elemente entfernt und zugleich die Zahl der Formen vollgemacht, mit denen dann eine andere Zeit ihre Baugedanken zu verwirklichen suchte.

Die Baukunst

von

Dr. R. Streiter

154. **Die altchristliche Architektur.** Der Zerfall des römischen Weltreiches, das siegreiche Vordringen der vorwiegend germanischen Völkerstämme Nord-Europas in die alten Kulturgebiete des Südens (Völkerwanderung), die Ausbreitung des Christentums im Abendland, der Lehre Muhammeds im Orient, führen eine neue Epoche der Kultur und Kunst herauf, die des Mittelalters. Den Uebergang von der antiken Kunst zur eigentlich mittelalterlichen bildet die altchristliche Kunst, die in formaler und handwerklich-technischer Beziehung zunächst noch ganz unter der Herrschaft der antiken Tradition steht, dann aber — unter orientalischen Einflüssen im oströmischen Reich, unter germanischen in Oberitalien und auf deutschem Boden — allmählich zu selbständiger Eigenart sich entwickelt. (Vom 1. bis gegen die Mitte des 10. Jahrh.) Die Architektur erhielt monumentale, durch die neuen Glaubensideale umgewandelte Aufgaben seit der Anerkennung des Christentums als Staatsreligion durch Konstantin d. Gr. (313). Von diesem Zeitpunkt an beginnt die Ausbildung eines eigenen christlichen Kirchenbaustils, der die vom antiken Tempel wesentlich abweichende Aufgabe zu lösen hatte, große, andächtig stimmende Versammlungsräume für die Gemeinde zu schaffen. Der älteste aus dieser Forderung entstandene Bautypus ist der der altchristlichen Basilika. Ob hierfür, wie der Name schon nahelegt, die römischen Markt- oder Gerichts-Basiliken, oder größere Räume in Palästen und vornehmen Privathäusern, welche die charakteristischen Eigentümlichkeiten des „basilikalen Aufbaues“ hatten und in vorkonstantinischer Zeit zu christlichen gottesdienstlichen Versammlungen verwendet wurden, als Vorbild zu gelten haben, ist noch eine Streitfrage. Jedenfalls bildet die flachgedeckte römische Markt-Basilika die nächste, namentlich in konstruktiver Hinsicht unentbehrliche Vorstufe für die altchristliche Basilika. Diese zeigt als Grundform ein längliches Rechteck, aus dessen einer Schmalseite (früher gegen Westen, später immer gegen Osten) in der Mitte die halbrunde Chornische (Apsis) heraustritt, während an der gegenüberliegenden Schmalseite häufig ein rechteckiger von Säulenhallen umgebener Vorhof (Atrium) sich vorlegte, in dessen Mitte ein Reinigungsbrunnen (cantharus) sich

befand. Das Kircheninnere wird durch 2 oder 4 Säulenreihen in der Längsrichtung in 3 oder 5 Schiffe geteilt, nicht selten ist zwischen Langhaus und Chornische ein Querschiff eingeschoben, woran das Mittelschiff mit einem großen Bogen (Triumphbogen) anschließt. Das Mittelschiff ist bedeutend breiter und höher als die Seitenschiffe; seine über den mittleren Säulenreihen emporgeführten Wände sind oben von einer Fensterreihe durchbrochen, unter welcher außen die Dächer der Seitenschiffe pultartig sich anlehnen. Die Decken im Innern, flach in Holz hergestellt, hatten in ältester Zeit ohne Zweifel kunstvolle Verschalung mit Kassettenbildungen; später zeigen sie — wahrscheinlich aus Sparsamkeitsgründen — den offenen Dachstuhl. Die Apsis ist stets mit einer Halbkuppel überdeckt. Die Formgebung im einzelnen läßt selbständige Gestaltungskraft fast ganz vermissen. Die Säulen, die entweder mit geradem Gebälk oder (weit häufiger) mit Bogen verbunden sind, wurden in den meisten Fällen, wie auch die Gebälke, antiken Bauten entnommen; dabei wurden oft Stücke verschiedener Herkunft und verschiedener Ordnung unbedenklich nebeneinander gesetzt. Bei Neuanfertigungen bildete man die alten (römischen) Formen nach und begnügte sich mit der einzigen Neuerung, da und dort, etwa an den zumeist jonischen und korinthischen Kapitellen, ein christliches Symbol anzubringen. (Eine Ausnahme mit neuartigerem Detail bilden die unter byzantinischem Einflusse entstandenen Basiliken Ravennas.) Die großen Wandflächen entbehren aller architektonisch-plastischen Durchgliederung; sie tragen statt dessen im Kircheninnern reichen bildlichen Schmuck von figürlichen und ornamentalen Darstellungen, zumeist in der in jener Kunstperiode hochentwickelten Technik des Mosaik. Dieser monumentale Wandschmuck ist es vornehmlich, der den Innenräumen der Basiliken die ergreifende Wirkung feierlich-ernster Pracht und erhabener Ruhe verleiht. Mitunter ist auch außen am oberen Teil der Eingangsfront ein Mosaikbild angebracht; im übrigen ist der äußere Aufbau ganz schlicht und schmucklos. Die zumeist unverkleideten Backsteinmauern sind entweder ganz glatt emporgeführt oder höchstens mit flachen Wandstreifen (Lisenen) und Wandbögen, wohl auch mit leichten, aus der Backsteintechnik entwickelten Konsolen- und Zahnschnitt-Gesimsen gegliedert. Türme fehlen in ältester Zeit; seit dem 5. oder 6. Jahrh. werden solche (nicht immer) freistehend neben der Kirche errichtet, an wechselnder Stelle, in der Regel über quadratischem, in Ravenna über rundem Grundriß. Auch sie sind wenig gegliedert, am oberen Teil von rundbogigen, mit Säulchen geteilten Oeffnungen durchbrochen und mit flachen Zeltdächern abgedeckt.

Erster Kunstmittelpunkt blieb auch in frühchristlicher Zeit Rom. Hier die wichtigsten Denkmäler: Die sehr großräumigen, fünfschiffigen Basiliken von S. Peter, S. Paolo fuori le mura und S. Giovanni in Laterano. Die alte Peters-Basilika unter Konstantin (323—37) errichtet, für den Bau der neuen Peterskirche (1506) abgebrochen, ist nur im Plan uns bekannt. S. Paul (um 400 vollendet), 1823 durch Brand größtenteils zerstört, dann neu aufgebaut, von großartiger, aber zu moderner Wirkung. Die Laterans-Basilika, gleichfalls aus dem 4. Jahrh. stammend, nach einem Einsturz Ende des 9. Jahrh. wieder aufgebaut, wurde nach mehreren Bränden im 17. und 18. Jahrh. im Innern (durch Borromini) und Aeußern fast ganz in ein barockes Gewand gehüllt. Von den übrigen dreischiffigen Basiliken Roms seien genannt: S. Maria maggiore (5. Jahrh.), in der Barockzeit im Aeußern umbaut; S. Sabina (5. Jahrh.); S. Lorenzo fuori le mura (6. Jahrh.), S. Agnese (7. Jahrh.), beide mit doppelgeschossigen Seitenschiffen (Emporen), die bei

S. Agnese auch an der Eingangsseite herumgeführt sind; S. Prassede (9. Jahrh.) mit Stützenwechsel (Pfeilern zwischen je zwei Säulen) und quer über die Schiffe gespannten Bogen zur Sicherung der Obermauer und des Daches; S. Maria in Trastevere (12. Jahrh.); S. Clemente (12. Jahrh.), interessant durch vollständige Erhaltung des Vorhofs und der inneren Einrichtung: der Schranken um die Plätze der Sänger und der niederen Geistlichkeit im Mittelschiff, der Ambonen (Kanzeln zum Ablesen der Evangelien und Episteln), des mit einem Baldachin auf vier Säulen überbauten Altars (ciborium), der an der halbrunden Wand der Apsis sich hinziehenden Sitze für die höhere Geistlichkeit und den Bischof. — Neben Rom war die bedeutendste Pflegestätte der altchristlichen Kunst auf italischem Boden **Ravenna**. Hier lebhafte Bauthätigkeit im 5. und 6. Jahrh. unter Honorius und Galla Placidia, dann unter dem Ostgotenkönig Theodorich d. Gr. (seit 493). Die ravennatischen Basiliken sind dreischiffig, ohne Querschiff; neben der Hauptapsis zwei Nebenapsiden als Abschluß der Seitenschiffe; die Säulen stets durch Bogen verbunden; die Kapitelle und die zwischen ihnen und dem Bogenansatz eingeschobenen Kämpferstücke weisen auf Byzanz. Die größten Basiliken: S. Apollinare nuovo (aus der Zeit des Theodorich) in der Stadt; **S. Apollinare in Classe** (549 geweiht) in der einstigen Hafenvorstadt, die am unberührtesten erhaltene große altchristliche Basilika.

Neben den holzgedeckten Langhausbauten der Basiliken kamen in frühchristlicher Zeit auch **Centralbauten** zur Ausführung, bei denen fast immer der römische Gewölbebau Anwendung fand. Es sind vorwiegend Rund- oder Polygonalbauten, deren centrale Anlage meistens durch die Bestimmung als **Grab- oder Tauf-Kapellen** (Baptisterien) — bei letzteren durch die Anordnung des Taufbeckens in der Mitte des Raumes — bedingt ist. Diese Centralbauten umschließen entweder in einfachster Weise einen runden oder achteckigen Raum nach dem Vorbild der mit Kuppeln bedeckten antiken Grabrotunden, Rundtempel, Thermensäle, oder sie bestehen aus einem Mittelraum und einem ringförmig sich darumlegenden Umgang. Im letzteren Fall ist die auf einem Säulenkranz ruhende Obermauer des Mittelraums beträchtlich über den Dachanschluß des ein- oder zweigeschossigen, in der Regel tonnengewölbten Umgangs emporgeführt, die Fenster sind teils in der Hochwand, teils in der Umfassungsmauer des Umgangs angebracht, so daß also das System der Basilika auf den Centralbau übertragen erscheint. Einige dieser Bauten berühren sich eng mit den erweiterten Centralanlagen des byzantinischen Stils.

Haupt-Denkmäler: Das Grabmal der Helena in der Campagna vor Rom; S. Giovanni in Fonte, das Baptisterium der Orthodoxen in Ravenna; S. Constanza bei Rom, Grabkirche der Constantia (gest. 354 n. Chr.); S. Maria rotonda zu Nocera, ursprünglich Baptisterium (um 430); Baptisterium des Lateran in Rom. Als Gemeindekirchen erbaut: S. Stefano rotondo in Rom; **S. Lorenzo in Mailand** mit interessantem Grundriß: Um einen achteckigen Kuppelraum mit vier halbrunden Nischen legt sich ein Quadrat mit Flachbogennischen; **S. Vitale in Ravenna**, am Ende der Ostgotenzeit ganz unter byzantinischem Einfluß erbaut (547 geweiht), deshalb meistens den Werken jenes Stils zugerechnet: Um den achteckigen Mittelraum mit halbkugelförmiger Kuppel legt sich ein zweigeschossiger, im Achteck umschlossener Umgang, nach welchem sieben Seiten des Mittelraums in halbrunden, offenen, von Säulen und Bogen umstellten Nischen sich öffnen; der Eingangsseite gegenüber tiefes Presbyterium; reich und feierlich wirkender, mit Marmor und Mosaiken prächtig ausgestatteter Innenraum. Das Aeußere schlichter Backsteinbau. Schräg angelehnte Vorhalle mit zwei Rundtürmen zur Seite.

Eine besondere Gruppe von eigenartigem Gepräge bilden die altchristlichen Baudenkmale **Central-Syriens**, errichtet von einem unter römischer, dann byzantinischer Oberhoheit stehenden christlichen Araberstamm (1. bis 7. Jahrh.). Es finden sich (im Norden vorwiegend) Basiliken und Centralbauten, zumeist nach weströmischem Muster. In den südlichen Landstrichen (am Haurân-Gebirge) führte Holzarmut zum reinen Steinbau mit Anwendung von Steinbalkendecken oder

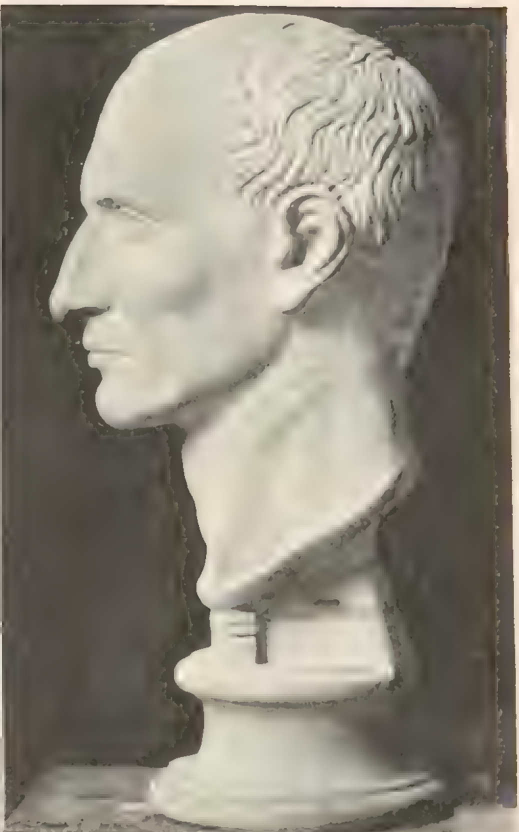
Hausteingewölben. Eine merkwürdige Eigentümlichkeit einzelner syrischer Basiliken ist die reiche Ausgestaltung der Vorderfassade mit offener Säulenhalle über dem Portal und seitlichen turmartigen Aufbauten. Schönes Ornament mit sehr spitz und scharf gezacktem Akanthus ist durch den Haustein begünstigt.

Kirchen in basilikaler Anlage zu Turmanin, Rueiha, Qualb-Luzeh; Centralbauten: Kathedrale zu Bosra, S. Georg zu Esrà; Verbindung von Basilika und Centralbau die große kreuzförmige Klosterkirche S. Simon Stylites zu Kalat-Seman.

155. Der byzantinische Baustil. Nachdem Konstantin d. Gr. den Kaisersitz nach Byzanz (Konstantinopel) verlegt hatte (330), mehr noch nach der Teilung des Reiches in ein west- und ein oströmisches (395), wurde die neue Hauptstadt am Bosporus Mittelpunkt einer eigenartigen Kultur und Kunst, in welcher orientalische und hellenische Elemente mit den italischen und christlichen sich mengten. Ihren Höhepunkt erreichte die byzantinische Kunstentwickelung unter Kaiser Justinian, dessen Regierungszeit (527—565) namentlich für die Architektur das Hervortreten des neuen, vollendeten Stils bezeichnet. Was vorher an frühchristlichen Bauten im Osten des Reiches entstanden war, folgte im wesentlichen dem römischen Vorbild. Auch hier war die Basilika die gebräuchlichste Form des Kirchenbaus, wobei sich allerdings eine Besonderheit herausbildete: Die nach orientalischer Sitte geforderte strenge Trennung der Geschlechter führte zur Anordnung von Emporen für die Frauen (Gynäceen), welche durch die Anlage zweigeschossiger Seitenschiffe gewonnen wurden. (Wo dieses Motiv an frühchristlichen Kirchen des Abendlands auftritt, darf auf byzantinischen Einfluß geschlossen werden.) Die große, charakteristische Neuerung der byzantinischen Architektur aber besteht in einer konstruktiv und künstlerisch hochbedeutsamen Weiterbildung des Kuppelbaues zur Schaffung von großen Innenräumen mit ausgesprochener Längenausdehnung und durchaus gewölbter Decke. Das Kreuzgewölbe, das die Römer mit Vorliebe, namentlich zur Ueberspannung der großen rechteckigen Thermensäle, angewandt hatten, wurde von den oströmischen Baumeistern nur zur Ueberdeckung der kleineren Nebenräume gebraucht. Dagegen erscheint nun (seit dem Anfange des 6. Jahrh.) als wichtige wölbtechnische Neuerung bei Ueberspannung der Haupträume byzantinischer Kirchen die sogenannte Hängekuppel über quadratischem Grundriß: Kräftige Pfeiler an den vier Ecken der Grundfläche sind durch Rundbögen verbunden, auf deren Scheiteln der unterste Ring (Gesimskranz) des gewöhnlich in Form einer flachen Kugelschale gebildeten Kuppelgewölbes als ein dem Quadrat einbeschriebener Kreis aufruht. Der in den vier Ecken noch ungeschlossene Raum zwischen dem wagrechten Kuppelring und den senkrechten Seitenflächen der Rundbogen (Gurtbogen) wird durch sphärische Dreiecke (aus einer Kugelfläche, deren Radius gleich der halben Diagonale des Grundrißquadrates ist), den sogenannten Hängezwickeln („Pendentifs“), ausgefüllt. Indem 2, 3 oder mehr solcher mit Kuppeln überwölbter Quadrate aneinander gereiht sind, oder indem, wie bei dem einzig dastehenden Hauptwerk des Stils, der Sophienkirche in Konstantinopel, zwei gegenüberliegende Seiten des großen quadratischen Mittelraumes nahezu in ganzer Breite in halbrunde, von Halbkuppeln überdeckte



Fries vom Zeusaltar in Pergamon. Original im Kgl. Museum in Berlin

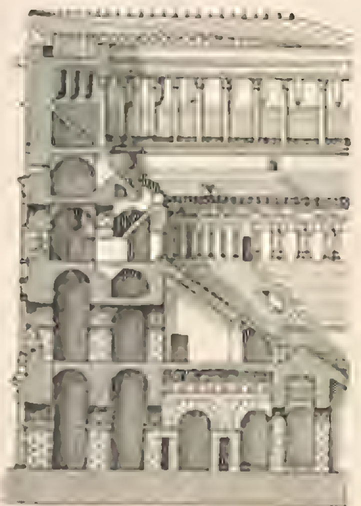


Römer und Römerin, Grabrelief, Vatikan in Rom

Cäsarbüste in London



Sogenannter Alexandersarkophag in Konstantinopel



Durchschnitt des Kolosseums

Das Kolosseum in Rom im heutigen Zustand

Nischen sich öffnen, sind weiträumige, langgestreckte, eigenartig überwölbte Mittelschiffe gewonnen, denen sich seitlich zwischen den breiten Widerlagern der Pfeiler schmälere, mit Tonnen-, Kuppel- oder Kreuzgewölben überdeckte, fast immer zweigeschossige Nebenräume anlehnen. Die äußere Umfassungsmauer dieser fest und organisch zusammengefügten Anlage bildet ein dem Quadrat sich näherndes Rechteck, aus dem nur gegen Osten die Apsis (später häufig von zwei Nebenapsiden begleitet) heraustritt. Der Westseite ist eine geschlossene Vorhalle (Narthex, der Aufenthaltsort für die Büßenden), dann in der Regel der von offener Säulenhalle umschlossene Vorhof mit Brunnen vorgelegt. Eine andere, etwa seit dem 9. Jahrhundert häufiger auftretende Grundform der byzantinischen Kirche nähert sich wieder mehr dem Centralbau. An den quadratischen Mittelbau lehnen sich vier annähernd gleichtiefe, kurze Kreuzarme, die mit Tonnen überwölbt sind; dadurch, daß die äußere Umfassungsmauer wiederum als geschlossenes Rechteck herumgeführt ist, bilden sich in den Ecken zwischen den Kreuzarmen kleinere Nebenräume, über denen sich nicht selten vier kleine Kuppeln erheben. Bei diesen späteren Anlagen in Form des griechischen Kreuzes erhielten die größeren Kuppeln in der Regel einen „Tambour" (senkrecht aufsteigendes cylindrisches oder polygonales Zwischenstück zwischen dem unteren Kuppelring und dem Gewölbe), in welchem die rundbogigen Fenster, die früher in den unteren Teil des Gewölbes eingeschnitten waren, passenden Platz fanden. Der byzantinische Baustil ist ein Massenstil; seine Wirkung wird vor allem bestimmt durch die großen Mauerflächen, Pfeiler, Bogen und Gewölbe. Die Säule spielt daneben nur eine untergeordnete Rolle; sie dient zur Stütze der Emporen und der Hallen des Vorhofes; nur bei kleineren Kirchen tritt sie auch an Stelle der Pfeiler unter der Mittelkuppel. Von antiken Bauten werden höchstens Säulenschäfte entnommen, Basen und Kapitelle werden immer neu angefertigt. Die Basen sind der sogenannten attischen Basis nachgebildet. Die Kapitelle zeigen wechselnde, neuartige Gestaltung: Als Grundform ist manchmal die Kelchform des korinthischen Kapitells beibehalten; am häufigsten findet sich ein Würfel, dessen Seiten nach unten schräg zusammenlaufen (abgestutzte Pyramide) und der Rundung des Schaftes sich nähern, oder ein korbartig-bauchiger Körper. Die Flächen sind zumeist mit feinem, scharf gezacktem Rankenwerk, das vom griechischen Akanthus abstammt, und mit umrahmenden Streifen von Netzwerk in durchbrochenem Flachrelief filigranartig überzogen. Ueber dem Kapitell folgt meistens ein Kämpferstück in Form einer nach abwärts gerichteten abgestumpften Pyramide. Die Gesimse, im Verhältnis zur ganzen Baumasse schmal und von geringer Ausladung, sind aus nur wenigen Gliedern zusammengesetzt, welche römische Formen nur im groben Umriß nachahmen. Die Fenster sind rundbogig; häufig erscheint die Form des römischen Thermenfensters (große Halbkreisöffnung durch zwei senkrechte Pfosten geteilt). Von entscheidender Bedeutung für den Gesamteindruck byzantinischer Innenräume ist die reiche, kostbare Dekoration der Wand- und Gewölbeflächen durch Marmorinkrustation und Mosaiken (in der Regel auf Goldgrund), eine Schmuckweise, die hier ihre höchste Ausbildung erfuhr, und die durch ihre Farben-

pracht sowohl, wie durch ihren ausgeprägt flächenhaften (teppichartigen) Charakter den Zusammenhang mit der orientalischen Kunst deutlich genug verrät. So prunkvoll das Innere, so schmucklos ist das Aeußere der älteren byzantinischen Bauten. Die in schlichtem Ziegelmauerwerk aufgeführten Baumassen wirken nur durch die großen Linien ihrer verständigen Gruppierung; die flachen Kuppelgewölbe der dominierenden Bauteile treten ohne Bedachung in die äußere Erscheinung. Späterhin wird das Aeußere reicher gestaltet. Gemustertes Mauerwerk (mit Vorliebe rote Ziegelschichten mit gelblichen Hausteinschichten im Wechsel) belebt die Flächen; den Pfeilern zwischen den Fenstern der polygonalen Kuppeltambours werden schlanke Wandsäulen vorgelegt, über denen kräftig profilierte Bogen den Kuppelrand umziehen; Portale und Fenster erhalten wirkungsvolle Umrahmungen.

Bauten der Justinianischen Epoche: Die Kirche SS. Sergius und Bacchus in Konstantinopel (527 gegr.) bildet ein Zwischenglied zwischen dem frühchristlichen Centralbau und dem entwickelten byzantinischen System: Mittlerer Kuppelraum achteckig, äußere Umfassung des Umgangs quadratisch; in die Bogen zwischen den Achteckspfeilern sind diagonal vier Halbrundnischen mit offenen Säulenstellungen, vorne und seitlich gerade Säulenstellungen eingesetzt; Pendentifs vermitteln zum erstenmal den Uebergang vom Achteck zur Kuppel; letztere besteht aus 16 Rippen mit dazwischengespannten Kappen, die auch nach außen sichtbar sind. — Die S o p h i e n k i r c h e (Hagia Sophia) in K o n s t a n t i n o p e l, das großartigste Werk der oströmischen Kunst, ein Schöpfungsbau ersten Ranges, wurde von Justinian nach dem Brande der von Konstantin erbauten älteren Kirche 532—537 errichtet. Baumeister waren Anthemios von Tralles und Isidoros von Milet. Vollendetste, höchst geniale Lösung des neuen Raumproblems: Ueber weitem quadratischem Mittelraum halten vier mächtige Bögen die Hängekuppel empor; an den westlichen und östlichen Bogen lehnen sich, in ganzer Breite, von Halbkuppeln überdeckte Halbkreis-Nischen an, aus denen seitlich je zwei kleinere, mit Säulenstellungen durchbrochene Halbrund-Nischen heraustreten. So ist ein ovaler, dem Rechteck sich nähernder einheitlicher Mittelraum, doppelt so lang als breit, gewonnen, der an der Westseite durch die Eingangsnische, an der Ostseite durch die Apsis noch verlängert wird. Der Schub der Vierungsbogen, dem in der Längsrichtung die Halbkuppeln sich entgegenstemmen, wird seitlich aufgenommen durch äußere neben die Pfeiler gestellte Widerlager, zwischen denen Seitenschiffe und Emporen mit Säulenstellungen gegen das Mittelschiff angeordnet sind. Die äußere Umfassungsmauer bildet ein dem Quadrat sich näherndes Rechteck. An der Westseite doppelte Vorhalle (Narthex und Exonarthex) und (ehemals) hallenumzogener Vorhof. Das Innere äußerst prächtig ausgeschmückt mit Marmorverkleidung und Mosaiken, ausgiebig erhellt durch eine Menge von Fenstern. Gewölbe der Hauptkuppel, mit 40 Rippen und dazwischengespannten Kappen konstruiert, nahezu Halbkugel mit Pendentifs. — Von den übrigen sehr zahlreichen und großartigen kirchlichen und profanen Bauten der Justinianischen Epoche wissen wir nur durch Berichte. — Spätere byzantinische Bauwerke: Irenenkirche in Konstantinopel (8. Jahrh.); Sophienkirche in Thessalonich (1890 abgebrannt) in Form des griechischen Kreuzes mit Umgang und 3 Apsiden; Kirche am Cassaba in Lycien; St. Clemens zu Ancyra; St. Nicolaus zu Myra; Muttergotteskirche (Hagia Theotokos) in Konstantinopel (12. Jahrh.); Pantokrator-Kirche ebenda (12. Jahrh.).

Die geniale Raumkomposition der Sophienkirche in Konstantinopel fand zunächst keine direkte Nachahmung; im allgemeinen aber wurde das Werk, mit dem Justinian den Wunderbau des Salomonischen Tempels übertroffen zu haben sich rühmte, vorbildlich für den Kirchenbau des Ostens, namentlich der griechisch-katholischen Länder. In Griechenland, den Donauländern, namentlich aber in Rußland entwickelte sich bis auf die neueste Zeit die kirchliche Kunst auf byzantinischer Grundlage, naturgemäß mit mannigfachen, durch nationale und politische Einflüsse bedingten Modifikationen. Die eigenartigste Umbildung erfuhr der byzantinische Kirchenbaustil in R u ß l a n d. Nachdem seit Einführung des Christentums durch Wladimir d. Gr. (981 bis 1015) im 11. und 12. Jahrhundert viele Kirchen nach byzan-

tinischem Vorbild, zumeist durch griechische Architekten, errichtet worden waren (die bedeutendsten in der alten Hauptstadt Kiew und in Nowgorod), machten sich während der Mongolenherrschaft im 13. und 14. Jahrhundert asiatische Einflüsse und die Elemente eines nationalen Holzbaues mehr und mehr geltend, die namentlich den äußeren Aufbau der Kirchen in charakteristischer Weise veränderten. Als Grundform wird die byzantinische Anlage im griechischen Kreuz mit Mittelkuppel und vier kleinen Nebenkuppeln über den Eckräumen beibehalten; über den flachen Kuppelgewölben aber erheben sich nun turmartige Aufbauten teils in breiter Masse, teils minaretartig schlank, oben in ausgebauchten Spitzkuppeln in Zwiebelform endigend. Vergoldung dieser Zwiebeldächer, sehr große Kreuze auf den Spitzen, von denen Ketten herabhängen, reiche, etwas barbarische Ornamentik in bunten, grellen Farben tragen weiter dazu bei, das Aeußere russischer Kirchen phantastisch und europäischem Kunstempfinden fremd erscheinen zu lassen.

Von der Unzahl der kleineren Kirchen Griechenlands seien nur die Kathedrale von Athen, die Kirche des heil. Taxiarchos ebenda, die Kirche des Klosters Daphni bei Athen genannt; in Serbien die Klosterkirche zu Studenica; in Rumänien die berühmte Kirche zu Kurtea d'Argyisch (1526 vollendet), prächtiger Steinbau mit reicher Dekoration des Aeußern in arabischer (türkischer) Ornamentik; in Rußland die Kirche Mariä Verklärung auf dem Kreml in Moskau (Schloßbauten des Kreml seit der 2. Hälfte des 14. Jahrh.), die Kathedrale Wassili-Blagennoi, die Kirchen des heil. Nicolaus und des heil. Johannes Bogoslow ebenda.

156. Die Baukunst des Islam. Die von Muhammed gestiftete, seit etwa 610 über eine große Völkergruppe des Orients sich ausbreitende neue Religion wurde, wie im Abendland das Christentum, die mächtige Triebkraft zur Entwicklung einer neuartig-selbständigen, zu hoher Blüte gelangenden Kunst. Von den Arabern ausgehend erstreckte sie sich im Osten über Syrien, Persien bis nach Indien, gegen Westen über Aegypten, das weitere Nordafrika, Sizilien bis nach Spanien, zuletzt auch über das byzantinische Reich (Türkei). Mangelnder Sinn für selbständige, plastische und malerische Darstellung, dazu das Bilderverbot des Koran beschränkten die muhammedanische Kunst fast ganz auf die Gebiete der Architektur, des Kunstgewerbes und der Ornamentik. Anfänglich griffen die Araber eklektisch das in den eroberten Ländern Vorgefundene auf; aus der Mischung verschiedener Elemente, namentlich der spätrömischen, byzantinischen und persisch-sassanidischen Kunst bildete sich dann aber unter der Vorherrschaft eines spezifisch orientalischen Kunstempfindens eine neue Formenwelt von festem, selbständigem Gepräge heraus, die des arabisch-maurischen Stils. Der monumentale Baustil entwickelte sich auch hier in erster Linie an den Kultbauten. Für die Gesamtanlage des muhammedanischen Bethauses, der Moschee, wurden zwei wesentlich verschiedene Typen festgehalten. Aelterer Typus: Ein großer rechteckiger Hof, in dessen Mitte ein in der Regel von einem kleinen Kuppelbau überdeckter Brunnen für die religiösen Waschungen sich befindet, wird ringsum von offenen Hallen umschlossen, deren Decke von mehreren Reihen von Säulen (selten auch von Pfeilern) gestützt wird. An der gegen Mekka gelegenen Seite ist die Halle durch Vermehrung der hintereinander liegenden Säulenreihen bedeutend vertieft, zur eigentlichen Gebethalle erweitert, an deren Rückwand, die Richtung nach der Kaabah in Mekka (Kiblah) bezeichnend, die Gebetnische (Mihrab) sich be-

findet, in welcher gewöhnlich der Koran aufbewahrt wird. Innerhalb der Gebethalle eine erhöhte Kanzel (Mimbar) und der vergitterte Sitz des Kalifen (Maksura). Die äußeren Umfassungsmauern sind einfach gehalten, meist nur mit Zinnen abgeschlossen, die Portale häufig durch stattlichen, schmuckreichen Aufbau hervorgehoben. Neben der Moschee, isoliert stehend, ein oder mehrere hohe, sehr schlanke Türme (Minarets) zum Ausrufen der Gebetstunden. Aus dieser Anlage bildete sich später in den östlichen Ländern nach dem Vorbild der byzantinischen Kirchenbauten der zweite Typus heraus: Die Gebethalle an der gegen Mekka gewandten Seite des Hofes wird als Centralbau mit hoher Mittelkuppel gestaltet, zumeist über der Grundform des griechischen Kreuzes mit nahezu quadratischer Umfassung, wobei die Minarets, in symmetrischer Anordnung aus den Ecken emporschießend, mit der organisch und imposant sich aufbauenden Hauptmasse in reizvollen Kontrast treten. Der Aufbau bringt in beiden Fällen keine wesentlichen konstruktiven Neuerungen; er bedient sich entweder — im Anschluß an die antike Architektur — der in Reihen aufgestellten Freistützen mit Holzbalkendecke oder einfach nebeneinander gesetzten kleinen Kuppelgewölben darüber, oder des Wölbsystems der byzantinischen Bauweise. Die Formgebung aber zeigt im großen und kleinen viel Eigenartiges und, bei mancher Verschiedenheit im einzelnen je nach Ländern und Entstehungszeiten, feste, einheitliche Grundzüge. Manche Elemente weisen unzweifelhaft auf den leichten Zeltbau orientalischer Nomadenvölker zurück. Die Säulen erhalten sehr schlanken, wenig oder gar nicht verjüngten, unkannelierten Schaft. Die Kapitelle, anfänglich römisch-korinthischen, byzantinischen und sassanidischen nachgebildet, erscheinen in mannigfaltig neuer Gestalt, oft nur mit flächigem Arabeskenornament überzogen. Besonders charakteristisch äußert sich das orientalische Formgefühl der muhammedanischen Kunst in der Bevorzugung reicher und elastischer geschwungener Bogenformen, die mehr spielend dekorativ, als aus der Steintektonik statisch entwickelt wirken. Der Halbkreisbogen wird nun fast völlig verdrängt durch drei neue Bogenformen: den Spitzbogen, den Hufeisenbogen und den Kielbogen. Die beiden ersten Formen, an persischen Bauten aus der Zeit der Sassaniden (226—651 n. Chr.) bereits vorgebildet, wurden von den Muhammedanern in den westlichen Ländern zuerst zu allgemeiner, weitverbreiteter Anwendung gebracht; der Kielbogen (mit einfach oder doppelt geschweiften Schenkeln) erscheint vornehmlich an den Bauten des Islam in Persien und Indien als bezeichnende Eigentümlichkeit. Mit spitzbogiger Querschnittslinie werden auch Kuppel- und Tonnengewölbe ausgeführt (Hauptbeispiele: Moscheen und Kalifen-Gräber in Aegypten), während Hufeisen- und Kielbogen an den zwiebelförmigen Kuppelhauben (namentlich persischer und indischer Moscheen), auf den Rundkörper übertragen erscheinen. Ein höchst eigenartiges phantastisch-wirkendes Dekorationssystem für innere aufsteigende Gewölbeflächen, das dann auch zur Gesims- und Säulenkapitell-Bildung verwendet wurde, entwickelte die arabisch-maurische Kunst wohl aus derselben Aufgabe, welche die byzantinische Architektur durch die Hängezwickel (Pendentifs) löste: die Ueberleitung vom Quadrat der Umfassungsmauern zum kreisrunden oder poly-

gonalen Kuppelrand wird hergestellt durch mehrere, nach oben immer breiter werdende, über einander vorkragende Reihen von bienenzellenartigen Hohlkörpern mit tropfsteinartigen Zapfen, die aus Holz und Gips geformt sind und den Namen „Stalaktiten“ führen. Mitunter wird die ganze Decke von Kuppelräumen aus solchen Zellen und Zapfen gebildet, die reichvergoldet und bemalt wesentlich dazu beitragen, Eindrücke von märchenhaftem Zauber zu erwecken. Ausgezackte Bogenlaibungen bilden ein den Stalaktiten verwandtes, öfter auftretendes Motiv, das zugleich dadurch, daß die kleinen Zackenbogen an ausgeschnittenen Stoff erinnern, auf den altorientalischen Teppichbehang der Wände als das Vorbild für die durchaus flächenhafte Gliederung und Dekoration der Wand hindeutet. In der Flächendekoration leistet der Stil denn auch sein Höchstes. Alle Wände und Fußböden im Innern, oft auch große Teile des Aeußern der Monumentalbauten überzieht eine gleichmäßig sich ausbreitende, klein gemusterte Ornamentik. Diese nach ihren Erfindern „Arabesken“ genannten Ornamente setzen sich aus geometrischen Figuren (Sternen, geflechtartigen Mustern), sich durchkreuzenden und verschlingenden Bändern und Linien und aus sehr streng stilisierten, als solche kaum mehr kenntlichen Pflanzenmotiven zusammen, wozu in den teilenden und umrahmenden Streifen häufig arabische Inschriften (Koransprüche, auf die Bestimmung des Gebäudes sich beziehende Verse) treten; sie sind in sehr flachem Relief (ähnlich den ägyptischen Hieroglyphen) in Gips, Stuck, Holz oder Terrakotta ausgeführt, an Außenwänden auch in Stein gemeißelt, und mit feinstem Farbensinn bemalt. Fußböden in ähnlich gemusterten Mosaiken oder Fliesen (die auch als Wandverkleidung sehr beliebt sind) erhöhen die Pracht vornehmer Innenräume, die bei allem Reichtum des Schmuckes durch harmonisch-ruhige Gesamtstimmung sich auszeichnen.

Die ältesten muhammedanischen Bauten in **Syrien** schließen noch eng an die frühchristliche und byzantinische Architektur an. Die Felsenmoschee zu Jerusalem, ein achteckiger Centralbau, ist von byzantinischen Baumeistern errichtet; die Moschee el Aksa ebenda (692 vollendet) ähnelt einer frühchristlichen Basilika. Die später erbaute große Moschee von Damaskus zeigt dagegen den charakteristischen Typus des von Säulenhallen umgebenen Hofes, wie er sich zuerst in **Aegypten** seit der Mitte des 7. Jahrh. herausbildete. Die sehr früh (643) gegründete Moschee des Amru in Kairo zeigt diesen Typus bereits in vollständig normaler Anlage, die Säulen sind jedoch römischen Bauten entnommen. Holzbalken über den Kapitellen bilden eine Art Verankerung, darüber verbinden auf kleinen, pfeilerartigen Aufsätzen flache Spitzbogen mit schwacher hufeisenförmiger Einziehung am Auflager die Säulen. Sehr ähnlich in der Gesamtanlage ist die 885 gegründete Moschee Ibn Tulun ebenda, bei welcher statt der Säulen breite Pfeilerreihen mit Spitzbogen die Holzdecken der Hallen tragen. Der Spitzbogen, an den islamitischen Bauten in Aegypten die gebräuchlichste Bogenform, erscheint hier auch bei späteren, byzantinisch beeinflußten Bauten als Querschnittslinie großer Kuppel- und Tonnengewölbe. Beispiele: Die Moscheen der Sultane Barkuk (1149 beg.) und Hassan (1356 beg.) zu Kairo. Kalifen- und Mamelukengräber bei Kairo, hochragende, über quadratischem Grundriß sich erhebende Kuppelbauten. — Auf **Sizilien** ist von bedeutenden Bauwerken aus der Zeit der Araber-Herrschaft (9. bis 11. Jahrh.) nichts erhalten; doch zeigen verschiedene Bauten aus der normannischen Periode (Ende des 11. bis Ende des 12. Jahrh.) noch arabische Formen, so die Schlösser Zisa und Kuba bei Palermo, die Capella palatina zu Palermo, die Klosterkirche von Monreale, der Dom zu Cefalù. — In **Spanien**, wo der Islam seit dem Anfang des 8. Jahrh. eindrang und das Mischvolk der Mauren eine reiche, feine Kultur emporführte, lassen weltberühmte Denkmale eine höchste Blüte des Stils nach seiner vorwiegend dekorativen Seite bewundern. Das großartigste Werk der Frühzeit, die Moschee von Cordova (786 von Abderrhaman gegründet, im 10. Jahrh. bedeutend erweitert), schließt sich in der Anlage den ältesten ägyptischen Moscheen an. Die Gebethalle von ganz außerordent-

licher Ausdehnung; die Decke gestützt von 18 (früher 10) nach der Tiefe durch Bogen verbundenen Säulenreihen und zwei im rechten Winkel sich kreuzenden Pfeilerreihen (im Zuge der ursprünglichen Umfassungsmauer). Die Säulen, 534 an der Zahl, teils antik (zur Ausgleichung der verschiedenen Höhen größtenteils in den Boden gesteckt), teils neu nach antikem Muster gefertigt, nur etwa 3 Meter hoch, tragen über sich zwischen kurzen Pfeilern zwei Reihen von Hufeisenbogen. Besonders reich ausgestattet die Gebetnische, die Halle davor und ein Einbau mit sich durchschneidenden Zackenbogen. — Von der 1172 gegründeten großen Moschee von Sevilla sind nur kleine Reste und der von der gewöhnlichen Form der Minarets abweichende dicke, viereckige Turm, die sogenannte Giralda, erhalten. — Die glänzendsten dekorativen Leistungen des maurischen Stils bieten die Höfe, Hallen und Säle der **Alhambra**, des Lustschlosses der Könige von Granada (erbaut 1248—1338). Zahlreiche größere und kleinere Räume, um zwei große und zwei kleine Höfe gruppiert, bilden eine im Aeußern als schlichter, festungsartiger Ziegelbau erscheinende, unregelmäßige Anlage. Haupträume: „Hof der Alberca" (Myrtenhof), „Löwenhof", „Saal der Gesandten", „Halle der Abencerragen", „Halle der zwei Schwestern". Leichte, zierliche, verschwenderisch-üppige Formgebung, ohne konstruktiven Ernst (Bogen und Decken aus Holz, Stuck und Gips), reichste Ornamentik von höchster Feinheit und Farbenharmonie. — In **Persien** ist von Bauten aus der Frühzeit (reiche Kultur- und Kunstentfaltung unter den Kalifen von Bagdad, von denen Harun al Raschid der berühmteste) nichts auf uns gekommen. Prächtige spätere Werke: Die Moschee von Tabris (Mitte des 15. Jahrh.); die großartigen Bauten, die Schah Abbas d. Gr. (1585—1629) in seiner Residenz **Ispahan** errichtete, vor allem die **große Moschee**. Fortführung des Gewölbebaues auf Grundlage der sassanidischen Architektur, elegant geschwungene Zwiebelkuppeln, hohe, reiche Portalbauten mit großen, tiefen Nischen, Kielbögen. — In **Indien**, wo der Islam vom Ende des 12. bis zum 18. Jahrh. herrschte, nahm der muhammedanische Stil Einzelformen und Ornamente der altindischen Kunst auf. Von den Bauten der bis gegen Ende des 14. Jahrh. herrschenden Patan-Dynastie in deren Residenzstadt Alt-Delhi nur noch Trümmer und ein kegelförmiger Minaret „Kutab-Minar" übrig. Großartige Prachtbauten der Großmogule aus dem 16. und 17. Jahrh., edel und großzügig im Aufbau, von fabelhafter Pracht und Feinheit des Schmuckes, mit Zwiebelkuppeln, schlanken Minarets, großen Portalen mit Nischen, Kielbogen, den persischen ähnlich: Palast und Grabmal des Schah Akbar d. Gr. in Agra; 40 Moscheen in **Neu-Delhi**, unter Schah Dschehan errichtet; die berühmteste darunter die **große Moschee**, dann die kleine **Perl-Moschee in Agra** und der Grabbau für Dschehans Lieblingsfrau, das **Taj-Mahal** (Weltwunder), Kuppelbauten mit äußerer, reich ornamentierter Verkleidung in weißem Marmor. — Die nach der Eroberung von Konstantinopel (1453) in der **Türkei** spät sich entwickelnde osmanische Baukunst schloß sich eng an die byzantinische an. Vorbild für die Gebethallen der großen Moscheen wurde die zur Moschee umgewandelte Sophienkirche in Konstantinopel. Bedeutende Werke: Die Moscheen Mahommed II. (1463—69, von Christodulos erbaut), Bajazid II. und **Soliman II. in Konstantinopel**, letztere von Sinan, dem größten türkischen Baumeister (Mitte des 16. Jahrh.) erbaut; von diesem noch die Moschee Selim II. und das Mausoleum Solimans II. in Adrianopel.

157. Altchristlich-germanische Baukunst. In den bei der Völkerwanderung gegründeten germanischen Reichen, der **Ostgoten** und **Longobarden** in Italien, der **Franken** nördlich der Alpen, schloß die Kunstthätigkeit auf kirchlichem Gebiete auf das engste an die spätantik-frühchristliche Kunst an. Von der Profankunst, in welcher ohne Zweifel in weit stärkerem Maße die Eigenart einer ziemlich primitiven nordisch-germanischen Urkunst fortlebte, ist uns so wenig überliefert, daß wir kein, auch nur annähernd sicheres und vollkommenes Bild gewinnen können. Doch treten auch an den in geringer Zahl erhaltenen Baudenkmalen kirchlichen Charakters manche Besonderheiten zu Tage, die als Aeußerungen eines spezifisch germanischen Kunstgeistes jene Wandlungen und Neubildungen einleiteten, als deren Endergebnis der romanische Stil erscheint. Am bestimmtesten sind die germanischen Elemente in der Ornamentik nachzuweisen; charakteristisch sind hier namentlich: Flechtwerk, Band- und Rankenverschlingungen, Zick-Zack-Friese, phantastisch-fratzenhafte Tiere. (Beispiele an longobardischen Bauten, an Funden merovingischer Kleinkunst am

Rhein.) Inwieweit manche architektonische Einzelformen vom altgermanischen Holzbau abhängig sind, ist eine schwer zu entscheidende Frage. Der Hauptanteil an der Umgestaltung der altchristlichen Bauweise im nordischen Sinne wird von einigen Forschern (ohne durchaus überzeugende Begründung) den Longobarden zugeschrieben; als von diesen ausgegangene Neuerungen werden bezeichnet: Der kreuzförmige Kirchen-Grundriß, die Ueberwölbung des Langhauses, Würfel-, Trapez- und Kelchkapitelle, Rundbogenfries, Zwerggalerie u. a. Im Frankenreich rief Karl d. Gr. eine rege, bedeutende Kunstthätigkeit ins Leben, die in engster Beziehung zu Italien stand. Zahlreiche, nach zeitgenössischen Berichten zumteil sehr stattliche und reich geschmückte Kirchen folgten dem Schema der römischen Basilika, wobei in einzelnen Fällen wesentliche Grundzüge des späteren romanischen Typus sich bereits herausbildeten (kreuzförmige und doppelchörige Anlage, Krypta unter erhöhtem Chor). Daneben erscheinen nur wenige, kleinere Centralbauten nach dem Vorbild von Karls Palastkapelle zu Aachen, welchem merkwürdigen Bau wiederum die frühchristlichen Centralbauten Italiens, in erster Linie S. Vitale in Ravenna, zum Muster dienten.

Die während der Ostgotenherrschaft in Italien (493—555) errichteten Kirchenbauten bewegen sich ganz im Formenkreis der frühchristlichen und byzantinischen Kunst. (Ueber die Hauptwerke in Ravenna siehe oben!) Einige neue Motive weisen auf: Das Fassaden-Bruchstück vom Palast des Theodorich und das Grabmal des Theodorich in Ravenna, letzteres ein Rundbau nach dem Vorbild römischer Mausoleen, zweigeschossig, äußerlich zehneckig, im Obergeschoß ehemals von einer Säulenhalle umgeben, von einem einzigen, mächtigen Steinblock in Form einer Flachkuppel gedeckt, mit eigenartiger Bildung des Hauptgesimses und des Ornaments („Zangenornament"). — Die oberitalienischen Bauten, deren Gründung während der Longobarden-Herrschaft (570—774) nachzuweisen ist, lassen infolge späterer Umbauten von ihrer ursprünglichen Gestaltung nur Weniges und nicht genügend Sicheres erkennen. — Das bedeutendste auf uns gekommene Baudenkmal der karolingischen Kunst ist die Palastkapelle Karls d. Gr. (jetzt Münster) zu Aachen (796—804 erb.): Um achteckigen hohen Mittelraum mit achtseitigem Kuppelgewölbe legt sich ein doppelgeschossiger gewölbter Umgang mit sechzehneckiger Umfassungsmauer; in den Bogenöffnungen zwischen den Pfeilern des Mittelraums Säulenstellungen. (Die Säulen aus Italien bezogen.) Das Innere ehemals mit Mosaiken geschmückt; das Aeußere schlicht; an der Westseite Vorhalle mit zwei Treppentürmen in den Ecken. — Reste karolingischer Basiliken zu Steinbach im Odenwald und Seligenstadt (von Einhard erbaut). — Interessant durch antikisierende Formgebung die zweigeschossige Fassadenarchitektur des Thorbaus von Kloster Lorsch a. Rh. Wichtiges Dokument, den Idealtypus einer großen Klosteranlage der karolingischen Zeit veranschaulichend, der im Original erhaltene Klosterplan von St. Gallen.

158. Die romanische Baukunst.

Nach der Auflösung des karolingischen Reiches in mehrere neue Staatengebilde mit immer schärfer sich ausprägender nationaler Sonderung wurde in den Ländern nördlich der Alpen auch auf künstlerischem Gebiete die Verbindung mit Italien lockerer. In dem seit der Völkerwanderung stetig fortschreitenden Prozeß der Verschmelzung des antiken Kunstelements mit dem christlichen und nordisch-germanischen gewann seit dem 10. Jahrhundert, dem Beginne des eigentlichen Mittelalters, der germanische Geist mehr und mehr das Uebergewicht. Unter seiner Führung entwickelte sich, wohl auf der Grundlage der frühchristlich-antiken Kunst, doch von dieser weit sich entfernend, eine neuartige künstlerische Gestaltungsweise von großer Mannigfaltigkeit im einzelnen, aber festen, einheitlichen Hauptzügen. Man bezeichnete sie — nach Analogie mit den in der alten Römersprache wurzelnden „romanischen" Sprachen — als romanischen Stil. Hauptan-

teil an der Entwickelung hat Deutschland, das in dieser Epoche (Zeitalter der Ottonen) an der Spitze des europäischen Kulturlebens steht. Das neue Formgefühl, aus teilweise rohen, mit einer primitiven Technik sich abmühenden Anfängen sich herausringend, erlangt im 12. und beginnenden 13. Jahrhundert Sicherheit und Gleichmäßigkeit der Richtung und äußert sich vor allem in einer reichen, kraftvollen, vom religiösen Idealismus der Zeit der Kreuzzüge verklärten Architektur. Die Kunstpflege liegt fast ganz in den Händen der Geistlichkeit, namentlich der Mönchsorden, unter denen die Benediktiner besonders hervortreten. Mehrere der zahlreichen, zu wichtigen Kulturstätten emporgeblühten großen Klöster werden zum Sitz bedeutender, weithin wirkender Bauschulen. Die Verschiedenheit der Ordens-Regeln bedingt die Herausbildung typischer Besonderheiten in der Kirchenanlage, namentlich in der Grundrißgestaltung. Neben den Klöstern bilden die Bischofssitze einflußreiche Kunstmittelpunkte. Der Profanbau, der gegen Ende der Stilperiode sehr stattliche Leistungen aufzuweisen hat, ist völlig abhängig von der kirchlichen Baukunst, innerhalb deren die Stilentwicklung allein sich vollzieht. Die romanische Kirche geht in Grundriß und Aufbau auf die frühchristliche Basilika zurück. Die Verbindung von Langhaus, Querschiff und Chor ist im allgemeinen dieselbe, wie dort, doch ist sie in ein festeres System gebracht: Das Langhaus ist in der Regel dreischiffig, Mittelschiff und Querschiff sind von gleicher Breite, mit ihrer Durchkreuzung ein Quadrat, die „Vierung" bildend, die Seitenschiffe annähernd halb so breit als das Mittelschiff, zwischen das Querschiff und die halbkreisförmige Apsis wird nun ein rechteckiger oder quadratischer Raum von der Breite des Mittelschiffs eingeschoben, sodaß ein eigener, vertiefter „Chor" entsteht und der Kirchengrundriß die Form des lateinischen Kreuzes statt der T-Form der altchristlichen Basilika erhält. Dieser Normaltypus erfährt mannigfache Variationen und Bereicherungen: Die Seitenschiffe werden beiderseits des rechteckigen oder quadratischen Chores fortgesetzt und endigen entweder am Ansatz der Apsis, oder gehen in einen Umgang um die Apsis über, aus dessen halbrunder Außenwand zuweilen kleine Apsiden heraustreten — der in Südfrankreich zuerst auftretende „Kapellenkranz". Mitunter sind an der Ostwand des Querschiffs neben dem Hauptchor Nebenapsiden angefügt; oder das Querschiff wird seitlich (gegen Norden und Süden) nicht, wie gewöhnlich gerade, sondern im Halbrund geschlossen. Auch dreischiffige Anlage des Querschiffs (dem Langhaus entsprechend) kommt vor. Eine in Deutschland häufige merkwürdige Abweichung von der normalen Grundform ist die doppelchörige Anlage: an der westlichen Schmalseite der Kirche, wo sonst die Haupteingänge sich befinden, tritt ein zweiter Chor heraus, wohl um für zwei Schutzheilige, denen die Kirche geweiht wurde, zwei Hauptaltäre aufstellen zu können. In seltenen Fällen wurde dann (vermutlich nach dem Vorbild der alten Peters-Basilika in Rom) das Querschiff an den Westchor verlegt; zuweilen ist vor jedem der beiden Chöre ein Querschiff eingeschoben. Der Vorhof der frühchristlichen und byzantinischen Kirche verschwindet in der romanischen Periode. Häufig bleibt jedoch eine Vorhalle an der Westseite. Wie im Grundplan, so folgt auch in der

Das Innere der Sofienkirche in Konstantinopel



Fassade von San Marco in Venedig



Der Löwenhof der Alhambra bei Granada

Gestaltung des Aufbaues die romanische Kirche zunächst dem System der frühchristlichen Basilika. Doch wird das Mittelschiff nun im Verhältnis zur Breite höher, seine starken Oberwände werden häufiger von Pfeilern, seltener von Säulen getragen. Von wesentlicher Bedeutung für die Wirkung des Innenraums ist die nun üblich werdende Anordnung einer Krypta (Gruftkapelle) unter dem Chor, deren von Pfeilern oder Säulen gestützte, stets gewölbte Decke höher liegt, als der Fußboden der Kirche. Treppen führen aus dem Querschiff zur Krypta hinab, zum „überhöhten" Chor empor. In der Deckenbildung brachte der Stil eine Wandlung von entscheidender Wichtigkeit für die gesamte folgende Entwicklung der mittelalterlichen Baukunst. Den Uebergang von der flachgedeckten zur gewölbten Basilika. In der Frühzeit wurde noch allenthalben (außer in Südfrankreich) an der flachen Holzbalkendecke festgehalten. Im 11. Jahrhundert begann man dann zunächst die Seitenschiffe, später (in Deutschland um 1100) auch die Mittelschiffe zu wölben. Einige der ältesten gewölbten Kirchen Südfrankreichs weisen mit ihren Tonnen- und Kuppelgewölben auf spätantike und byzantinische Einflüsse hin; sonst erscheint überall, besonders charakteristisch ausgebildet in den germanischen Ländern, eine Folge von Kreuzgewölben zwischen Gurtbogen als die typische Wölbungsweise des romanischen Stils. Aus der Natur des zwischen halbrunde Gurtbogen eingespannten Kreuzgewölbes ergab es sich, daß Gewölbefelder (travées) von quadratischer Grundform bevorzugt wurden, und da die Seitenschiffe in der Regel halb so breit als das Mittelschiff angelegt wurden, so trafen zwei nahezu quadratische Gewölbefelder in den Seitenschiffen auf je ein solches im Mittelschiff, eine Anordnung, die man als das „gebundene romanische System" bezeichnet. Nur selten kommen rechteckige, nach der Breite gestreckte Gewölbefelder im Mittelschiff vor, denen dann nur je ein nach der Länge gestrecktes Feld in den Seitenschiffen entspricht. Ueber dem Mittelquadrat des Querschiffs, der „Vierung", erhebt sich meistens eine achtseitige Kuppel. Die Apsiden sind, wie früher, von Halbkuppeln überdeckt. Die fortschreitende Wölbtechnik brachte in der Spätzeit des Stiles noch das Kreuzgewölbe mit Rippen: in der Richtung der Diagonalen des Gewölbefeldes werden selbständig sich verspannende, im Scheitel an einen gemeinsamen Schlußstein sich anlehnende, schmale Bögen — „Diagonalgurte" oder „Rippen" — gewölbt, zwischen welche die Gewölbekappen, die früher nur in scharfen „Gräten" oder „Nähten" zusammenstießen, nun in sehr geringer Stärke eingefügt werden können — der entscheidende Schritt zum Wölbsystem der Gotik. — In der Durchbildung der Einzelformen des romanischen Stils sind wohl noch vielfach die römischen Grundelemente zu erkennen; sie werden aber da, wo direkte Berührung mit der Antike fehlt, wie in den nördlichen Ländern, teils durch Verrohung infolge mangelnden Verständnisses und technischer Unbehilflichkeit, teils durch die Rückwirkung der Veränderungen im konstruktiven System, vor allem aber durch das jugendlich gestaltungskräftige germanische Formgefühl so umgemodelt und mit neuen Formen durchsetzt, daß ein romanisches Bauwerk des entwickelten Stils bei dem historisch nicht geschulten Beschauer kaum eine Erinnerung an antike Formgebung

erweckt. Die Säulen erhalten die mannigfaltigste Gestaltung. Der Schaft ist da, wo die Säule an Stelle des Pfeilers auftritt (z. B. zwischen den Kirchenschiffen), zumeist dick und wuchtig, bei mehr dekorativer Anwendung (z. B. bei Einstellung in Fensteröffnungen, Arkadenbogen von Kreuzgängen 2c. oder als Wandsäule und Umrahmungsglied an Portalen und Fenstern) auffallend dünn, dann auch ganz ohne Verjüngung; oft ist er durch Ringe abgeschnürt, mitunter auch durch Flachornament dekoriert. Die Basis ist in der Regel der attischen nachgebildet, mit sehr starker unterer Platte; auf den vier Ecken der letzteren ein Knollen oder Blatt — das „Eckblatt". Mit einem großen Reichtum eigenartiger Kapitellbildungen bekundet der romanische Stil die lebendige Phantasie und den individualistischen Zug des germanischen Kunstgeistes. Neben Nachahmungen antiker Kapitelle, namentlich des korinthischen, die in Italien mit einem gewissen Feingefühl, im Norden aber nur in rohen Andeutungen gegeben sind, erscheinen völlig neue Formen, unter denen die des Würfelkapitells besonders häufig und charakteristisch ist. Dieses Kapitell stellt eine sehr einfache Vermittlung zwischen dem viereckigen Anfänger der Arkadenbogen und dem cylindrischen Säulenschaft dar, indem ein im Grundriß quadratischer Würfel an den Ecken nach unten zu abgerundet wird; die Seitenflächen des Würfels werden durch nach unten gerichtete Halbkreisbogen begrenzt und ohne Schmuck gelassen oder mit Flachornament überzogen. In der Spätzeit des Stiles herrscht eine schlanke, oben weitausladende Kelchform vor, umstellt von großen, ungezackten Blättern, deren überhängende Spitzen knollenartig sich einrollen („Knospenkapitell"). Ueber dem Kapitell folgt der schon in der byzantinischen Architektur gebräuchliche Kämpferaufsatz in der Grundform der abgestutzten Pyramide mit verschiedener Profilierung oder eines beiderseits konsolartig ausladenden Sattelstückes. Die Pfeiler sind anfänglich (bei den flachgedeckten Basiliken) sehr einfach, von quadratischem oder rechteckigem Querschnitt; mitunter sind die Ecken abgeschrägt oder mit einem dünnen, scheinbar in eine Aushöhlung eingestellten Säulchen verziert. Mit der Einführung der Wölbung erhielten die Pfeiler sogenannte „Vorlagen", d. h. vorgesetzte schmale Streifen oder Halbsäulen, von denen die Gurtbogen entspringen; bei Anwendung des Rippengewölbes wurden dann noch in die Ecken seitlich der Vorlagen sehr dünne Dreiviertelsäulchen gestellt, um auch den Diagonalrippen ein besonderes Auflager zu geben. So erhielten die Pfeiler schließlich die dem gotischen Pfeiler sich annähernde Querschnittsform einer Rosette oder eines Sternes. Die Pfeiler haben entweder einen schlichten Sockel oder das Fußprofil der attischen Basis, als oberen Abschluß ein Kämpfergesims in mannigfacher Gestaltung von der einfachen Schräge mit Deckplatte bis zu kapitellartiger, ornamentierter Bildung. Die ausschließlich angewandte, charakteristische Bogenform des romanischen Stils ist der Rundbogen (Halbkreisbogen), anfänglich mit einfach-rechteckigem Querschnitt, später mit Profilierung der Kanten durch Rundstäbe und Kehlen. Die rundbogig geschlossenen Fenster und Portale sind mit schrägen Seitenflächen („Laibungen") aus den dicken Mauern geschnitten, die Schrägungen, besonders bei Portalen, oft reich profiliert durch Abtreppungen mit mehrfach seitlich

vor einander gestellten Säulen; das halbkreisförmige Bogenfeld (Tympanon) über dem horizontalen Thürsturz der Portale ist fast immer mit einem Relief geschmückt. Durch Aneinanderreihung kleiner Rundbogen in Relief auf der Fläche gewann der romanische Stil eines seiner charakteristischsten Zierglieder, den Rundbogenfries, der in der Außenarchitektur unter den Dachgesimsen und den Stockwerksgesimsen der Türme sehr häufig erscheint. Das Aeußere romanischer Kirchen ist lebendiger und reicher gestaltet, als das der frühchristlichen und älteren byzantinischen Werke. Zwar bleiben die Wandflächen noch wenig gegliedert (durch flache Mauerstreifen, sogenannte „Lisenen" in vertikaler, schmale Gurte und wenig ausladende Gesimse, Rundbogen-, Zickzackfriese, zahnschnittartige Streifen in horizontaler Richtung), doch werden Fenster und Thüren, namentlich die Hauptportale, mit fortschreitender Stilentwicklung immer reicher umrahmt, die Westfassaden und Chorapsiden gerne durch sogenannte Blendarkaden (Halbsäulen mit Wandbogen darüber) plastischer gegliedert; große Rundfenster mit dekorativ sehr wirksam gestalteter radialer Teilung (Radfenster oder „Rosen") über den Hauptportalen, die sogenannten „Zwerggalerien", Reihen kleiner, mit Bogen verbundener Säulen unter dem Dachgesims, hinter denen ein offener Gang hinführt, werden beliebt. Ein Hauptmoment der Außenarchitektur aber ist der in den nördlichen Ländern üppig sich entwickelnde Turmbau, worin wiederum ein charakteristischer Zug des germanischen Kunstgeistes (Sinn für das Malerische, Vorliebe für das vertikal Aufstrebende) sich zu erkennen giebt. Die Türme werden nun organisch mit dem Kirchenbau in Verbindung gebracht, in der Regel paarweise symmetrisch angeordnet (zu beiden Seiten der Westfront oder des Chores oder auch des Querschiffs) auch die Kuppel über der Vierung wird nach außen turmartig ausgebildet (mit Zelt- oder Pyramidendach über dem senkrechten, in der Regel achtseitigen Aufbau). So sind vier-, fünf- und sechstürmige Anlagen (die großen rheinischen Dome) häufig. In der Ausschmückung der romanischen Kirchen tritt allmählich die Plastik mehr in den Vordergrund, wenn auch auf den größeren Wandflächen des Innern zunächst noch die Malerei vorherrscht. Die Ornamentik gelangte durch phantasiereiche, oft sehr naive Verschmelzung von spätantiken, germanischen, byzantinischen, wohl auch arabischen Elementen zu eigenartig Neuem von festem Stilgepräge. Die Musterung und die kantige Art der Modellierung erinnern oft an Kerbschnitt (des altgermanischen Holzbaus?). Zur Verwendung kommen geometrische Motive (Schachbrettmuster, Zickzack, Rauten, Flechtwerk, Bänder mit Knöpfen oder facettierten Steinchen), sehr stark stilisierte Pflanzenformen (namentlich Ranken mit dicken Stengeln), Tier- und Menschengestalten (Gesichtsmasken, Drachen und andere fabelhafte Ungeheuer), oft in phantastischen Verschlingungen, in der Frühzeit kindlich und roh in der Ausführung, später ausgereift und von feinem Geschmack. — Die am Kirchenbau sich herausbildende Bauweise fand weiterhin ausgedehnte Anwendung an den großen Klosteranlagen, bei denen insbesondere die Kreuzgänge und die saalartigen Haupträume (Kapitelsäle, Refektorien) Gelegenheit zu hervorragenden architektonischen Leistungen gaben. Einzelne teilweise erhaltene Schloß- und Palastbauten aus der

Spätzeit, bieten stilistisch keine neuen Gesichtspunkte.

Die Baudenkmale der romanischen Epoche in **Italien** lassen die Eigentümlichkeiten des Stiles am wenigsten charakteristisch erkennen. Im allgemeinen bleibt hier das antike Element, namentlich im Detail, lebendiger (es fehlen auch die reichen nordischen Turmanlagen), dann bedingen verschiedene in den einzelnen Gegenden vorherrschende Einflüsse eine Scheidung in stark von einander abweichende Baugruppen. Die Werke in der Lombardei zeigen (infolge der Longobardenherrschaft und der steten Berührung mit dem Norden) die größte Verwandtschaft mit den deutsch-romanischen. Frühe Wölbungen. Reiche Fassaden mit Radfenstern und eigenartigen Vorbauten vor den Portalen, einer Art von Baldachin über Säulen, die auf liegenden oder sitzenden Löwen stehen. S. Zeno in Verona, Pfeilerbasilika mit offenem Dachstuhl, schöner Fassade; der Dom zu Modena (1099 beg.), Gewölbebau im gebundenen romanischen System; die Dome zu Parma, Piacenza, Ferrara mit gleichbreit in die Höhe geführten Fassaden (ohne Abtreppung der Seitenschiffe), Zwerggalerien doppelt und dreifach übereinander; S. Ambrogio in Mailand, S. Michele in Pavia mit zweigeschossigen Seitenschiffen (solche auch im Dom zu Parma). Venedig steht in dieser Epoche unter byzantinisch-ravennatischem Einflusse. Das Hauptwerk, die Markuskirche (830 als Basilika gegr., in der 2. Hälfte des 11. Jahrh. neu aufgeb.) folgt ganz dem byzantinischen Wölbsystem; Anlage in griechischem Kreuz mit 5 Kuppeln über Gurtbogen und Pendentifs; die Kreuzarme dreischiffig mit Emporen; um den westlichen Kreuzarm (vorne und seitlich) eine Vorhalle; Fassade mit 5 großen und tiefen Rundbogennischen mit reichem Aufwand von Säulen und Bildwerk (der obere Teil gotisch). Im Innern prächtige Dekoration durch Marmorverkleidung und Mosaiken. Die Dome von Murano und Torcello bei Venedig, von Parenzo in Istrien Basiliken, den ravennatischen verwandt. In Mittelitalien sind Pisa und Florenz Hauptkunstmittelpunkte mit hervorragenden Denkmälern. Die Bauten von Pisa zeigen besonders verschwenderische Ausstattung mit Säulenstellungen und Bogen darüber. Der Dom, in der 2. Hälfte des 11. Jahrh. erbaut (die Kirche 1118, die Fassade 1174 voll.), fünfschiffige Säulenbasilika mit weit heraustretenden dreischiffigen Querschiffarmen, die Seitenschiffe doppelgeschossig, unten mit Kreuzgewölben, oben mit flacher Decke; die Mittelschiffe mit flacher Holzdecke; über der Kreuzung ovale Kuppel; prächtige Ausführung in Marmor mit hellen und dunklen Schichten im Wechsel. Aehnlich in der formalen Durchführung das Baptisterium (1153 beg.), Rundbau mit Kuppel, in den oberen Teilen gotisch, und der große Campanile, der „schiefe Turm" (1174 beg.), rund in 8 Stockwerken mit Säulenstellungen sich aufbauend, in schiefer Stellung infolge ungleicher Senkung der Fundamente. In Florenz zwei edle Werke mit feiner Detailbildung in engstem Anschluß an die Antike: S. Miniato (11. und 12. Jahrh.), dreischiffige Basilika ohne Querschiff, mit offenem Dachstuhl; Wechsel von Säulen und Pfeilern, von letzteren aus Querbogen über das Mittelschiff gespannt; herrliche Marmorinkrustation. Das Baptisterium S. Giovanni neben dem Dom (begr. im 7. oder 8. Jahrh., ausgeb. um 1200), achteckiger Centralbau, mit Wandnischen im Innern an das Pantheon erinnernd. In Rom fehlen bedeutende Bauwerke dieser Epoche. Prächtige dekorative Leistungen in Marmorinkrustation (Cosmatenarbeit) die Kreuzgänge von S. Giovanni in Laterano und S. Paolo fuori le mura. In Sizilien, wo 1072—1189 die Normannen herrschten, mischten sich in der Bauweise dieser Periode in eigenartiger Weise frühchristliche, muhammedanische, byzantinische Elemente. Hauptwerke: Die Capella Palatina in Palermo (1140 geweiht), Säulenbasilika ohne Querschiff; über den antiken Säulen hochgestelzte Spitzbogen; an der flachen Decke Stalaktiten; an den Wänden herrliche Marmorverkleidung und Mosaiken. Die Klosterkirche von Monreale (1174 gegr.), kreuzförmige flachgedeckte Säulenbasilika mit doppeltürmiger Westfassade (nordisches Motiv!).

In **Frankreich** unterscheiden sich die Werke des Südens auffallend von denen des Nordens. An ersteren tritt das antike Element (wach erhalten durch zahlreiche Römerbauten im Lande) in den Vordergrund, daneben zeigen sich byzantinische Einflüsse; bei letzteren ist der germanische Geist durchaus vorherrschend. Wichtigste Denkmale im Süden: S. Gilles und S. Trophimes zu Arles (Anf. des 12. Jahrh. mit einem Tonnengewölbe (römische Tradition!) über dem Mittelschiff, Halbtonnen über den Seitenschiffen; dieselbe Wölbungsart, aber über Emporen in den Seitenschiffen, bei Notre Dame du Port zu Clermont und S. Paul zu Issoire; bei diesen beiden Kirchen, wie bei der fünfschiffigen S. Sernin zu Toulouse Kapellenkranz um den Chor. Am Dom zu Autun (beg. 1132) ist das schlanke Mittelschiff mit spitzbogigem Tonnengewölbe, die Seitenschiffe sind mit Kreuzgewölben überdeckt. Abteikirche zu Vezelay mit Kreuzgewölben im Mittelschiff und in den doppelgeschossigen Seitenschiffen. S. Philibert zu Tournus mit einzigartiger Wölbung des Mittelschiffs durch eine Folge von quergelegten Tonnen. In Südwest-Frankreich hat das byzantinische Wölbsystem Eingang gefunden; es erscheint am vollständigsten bei S. Front zu Perigueux (Anf. des 12. Jahrh.), einer An-

lage im griechischen Kreuz mit 5 Kuppeln auf spitzbogigen Gurtbogen zwischen sehr massigen Pfeilern. Einschiffige Langhausbauten im lateinischen Kreuz, mit einer Folge von Kuppelgewölben überdeckt: Die Abteikirche von Fontévrault und die Kathedrale von Angoulème, letztere mit interessanter Fassade. Besonders reich mit Figuren und phantastischem Ornament ausgestattete Fassaden an einigen Kirchen im Poitou. Hauptbeispiel: Notre Dame la grande in Poitiers. Eines der großartigsten Bauwerke des romanischen Stils von hoher kunstgeschichtlicher Bedeutung, die Abteikirche von Cluny, wurde in der Revolutionszeit zerstört. In Nordfrankreich sind anfänglich flachgedeckte Basiliken üblich, später (seit der 2. Hälfte des 11. Jahrh.) Wölbungsbauten mit Kreuzgewölben. Hervorragende Bauten mit germanischem Charakter in der Normandie. Typische Kreuzform im Grundplan, zwei hohe schlanke Türme an der Westfront, dicker Vierungsturm, geometrisch-lineare Ornamentik. Am wichtigsten: S. Etienne und S. Trinité in Caen (beide 1066 beg.), an der Grenze des Uebergangs zur Gotik.

Zur reifsten und reichsten Ausbildung gelangte der romanische Stil in **Deutschland**. Hauptanteil an der Entwicklung haben in der Frühzeit Sachsen, später die Rheinlande. In Niedersachsen, wo der Stil zuerst (seit der Mitte des 10. Jahrh.) in großer Selbständigkeit auftritt, herrscht bis zur Mitte des 12. Jahrh. die flachgedeckte Basilika. Rege Bauthätigkeit unter den sächsischen Kaisern. Sehr altertümliche doppelchörige Anlage die Stiftskirche in Gernrode (um 960 gegr.). Aus frühen Gründungen (Heinrichs I.) hervorgegangen: Die Schloßkirche und die Wipertikirche in Quedlinburg. Hauptwerke: S. Michael (von Bischof Bernward gegr., 1033 geweiht, um 1185 umgeb.) und S. Godeard (1133 geweiht) in Hildesheim, beide Kirchen doppelchörig mit Stützenwechsel (Säulen und Pfeiler); der Dom in Braunschweig (1173 gegr.), frühester Gewölbebau des gebundenen Systems in Sachsen. — Am Rhein fand zuerst der völlig durchgeführte Gewölbebau Eingang (wahrscheinlich aus Frankreich). Hier die bedeutendsten romanischen Bauten Deutschlands, die drei großen mittelrheinischen Dome von Speier, Mainz und Worms, imposante Anlagen mit je 2 Mittel- und 4 Seitentürmen. Die beiden ersteren Dome, ursprünglich als flachgedeckte Basiliken gegründet (Mainz, Ende des 8. Jahrh., Speier um 1030), erhielten die Wölbung bei durchgreifenden Umbauten, wahrscheinlich gleichzeitig am Ende des 11. Jahrh. Der Dom zu Worms, 1171 bis 1192 an Stelle einer älteren Basilika aus dem 10. Jahrh. neu aufgebaut, übernahm das in Speier und Mainz vorgebildete System. Die Abteikirche zu Laach (1093 bis 1156), stattlicher Gewölbebau nach sehr einheitlichem Plan mit kleinem, hallenumschlossenem Vorhof („Paradies"). Die Doppelkirche von Schwarzrheindorf bei Bonn, ursprünglich (um 1150 gegr.) Grabkirche in 2 Geschossen, Centralanlage in griechischem Kreuz, dann durch ein Langschiff erweitert. Einen eigenartigen Typus vertreten drei große Kirchen in Köln; S. Maria auf dem Capitol, Groß S. Martin und S. Aposteln: Querschiffarme und Chor legen sich als große halbkreisförmige Apsiden mit Halbkuppeln um die kuppelüberwölbte Vierung („Dreiconchenchor"); diese Ostpartien wurden den älteren Langschiffen Ende des 12. Jahrh. angefügt. Reiche Außenarchitektur mit Zwerggalerien u. s. w. In Westfalen tritt der von der Grundform der Basilika abweichende Typus der „Hallenkirche" (Langhaus mit drei gleich hohen Schiffen) zuerst auf. Hauptbeispiel: Der Dom zu Paderborn. In Süddeutschland war das Kloster Hirsau im württembergischen Schwarzwaldkreis der wichtige Mittelpunkt einer weithin wirkenden Bauschule nach den Regeln der von Cluny ausgegangenen kirchlichen Reform. Zahlreiche kleinere flachgedeckte Basiliken. Auch in Oesterreich ist bis gegen 1200 die flachgedeckte Pfeilerbasilika herrschend. Nennenswert die Dome zu Gurk und Seckau. In Thüringen und Franken gehören die Hauptwerke der letzten Phase des Stiles, dem sogenannten „Uebergangsstil" an; es erscheinen an ihnen bereits Elemente der in Frankreich seit der Mitte des 12. Jahrh. entstandenen gotischen Bauweise (Spitzbogen, Rippengewölbe, Strebepfeiler u. a.). Der Dom zu Bamberg, auf den Grundmauern eines früheren (1010 gegründeten) Baues mit stark überhöhtem Ost- und Westchor im 13. Jahrh. errichtet (beg. um 1192, voll. um 1274), eines der prächtigsten Werke der deutsch-mittelalterlichen Baukunst, mit reicher Ausbildung des Aeußeren, namentlich der Portale und der Westtürme (letztere nach dem Vorbild der Kathedrale von Laon). Mit dem Bamberger in mancher Hinsicht verwandt (Turmbildung) der Dom zu Naumburg. Zahlreiche Werke des Uebergangsstiles in den Rheinlanden und in Westfalen: S. Gereon in Köln (mit eigenartigem Grundplan); S. Quirin zu Neuß; Münster zu Bonn; der Dom zu Limburg a. d. Lahn (1213—1242), vollendet-einheitliche Anlage, sehr malerischer Aufbau mit 7 Türmen; die Dome zu Osnabrück und Münster; in der Schweiz: das Münster zu Basel. Eine besondere Gruppe bilden die Bauten der Cisterzienser, für deren Kirchen der gerade (rechteckige) Chorschluß, das Fehlen der Türme, die Beschränkung des ornamentalen und figürlichen Schmuckes charakteristisch sind. Hauptbeispiele: Die Ruine des Klosters Maulbronn (seit 1201 umgeb.)

in Schwaben (mit herrlichem Kreuzgang); die Klöster von Heiligenkreuz und Lilienfeld in Oesterreich.

In **England** wurde nach der Eroberung durch die Normannen (1066) die heimische (angelsächsische) Bauweise mit normannischen Elementen stark durchsetzt. Die englisch-romanischen Bauten, massig, schwer und herb in der Gesamterscheinung, zeigen deshalb manche verwandten Züge mit denen der Normandie (geometrisches Ornament). Wenige unverändert erhaltene Denkmäler. Am wichtigsten die Kathedralen von Norwich, Peterborough, Durham, die Abteikirche von Waltham. — Die romanische Baukunst **Spaniens** entwickelte sich in engem Anschluß an die französische (seit Zurückdrängung der Mauren im 11. Jahrh.). Bis gegen Ende des 12. Jahrh. wird nach südfranzösischem Vorbild das Tonnengewölbe angewandt, später das Kreuzgewölbe. Besonderheit: reich ausgeschmückte Portale, prächtige Ornamentik, da und dort mit maurischen Elementen. Hauptwerke: Die Wallfahrtskirche S. Jago di Compostella (1188 voll.), großartiger Bau mit Tonnengewölbe im Mittelschiff, Halbtonnen in den Seitenschiffen (über Emporen), Chor mit Kapellenkranz; im Uebergangsstil: Die mächtige Kathedrale von Tarragona, die Kirche S. Vincente in Avila, die alte Kathedrale von Salamanca, die von Lérida und Zamora, die Stiftskirche von Toro u. a.

159. Die Gotik. Das in der Spätzeit des romanischen Stils ausgebildete Wölbsystem der Kreuzgewölbe mit Diagonalrippen und sogenanntem „Stich“ (die Diagonalrippen bilden Halbkreisbogen) war statisch insofern von höchster Bedeutung, als dadurch der Druck und Schub der Gewölbe fast ganz auf die Pfeiler an den Ecken der Gewölbejoche übertragen wurde. Es stellte sich infolgedessen die konstruktive Aufgabe nun so, daß die Pfeiler, bezw. die Wandstreifen zwischen je zwei Gewölbejochen für den ganzen Druck und Seitenschub der Wölbung genügend aufnahme- und widerstandsfähig gemacht werden mußten, die Wand dazwischen aber als nicht eigentlich die Decke tragend, sondern lediglich raumabschließend behandelt, d. h. in erheblich geringerer Stärke ausgeführt werden konnte. Wie also die gewölbte Decke aus einer ziemlich einheitlichen Masse übergeführt wurde in ein System von Gurtbogen und sich durchkreuzenden Gratbogen („Rippen“), zwischen welche dünne Gewölbekappen als leichte Füllung eingespannt werden konnten, so wurden die bei den basilikalen Kirchenanlagen früher in gleicher Dicke emporgeführten Hochwände nun mehr und mehr aufgelöst in ein Gerüst von Pfeilern mit nach außen vorspringenden Widerlagern und dazwischen gesetzten dünneren Füllwänden. Die konsequente Ausbildung dieses höchst fruchtbaren statischen Gedankens ist die erste, die gleichzeitige Aufnahme und konstruktiv zielbewußte Anwendung des von der muhammedanischen Architektur bekannten (Kreuzzüge!) und von da bereits in die normannisch-romanische Kunst Siziliens eingedrungenen Spitzbogens ist die zweite entscheidende Neuerung, auf Grund deren aus der romanischen Bauweise ein zuletzt völlig umgewandeltes bauliches System von ausgeprägtester Eigenart sich entwickelte, das des gotischen Stiles. (Die Bezeichnung zuerst im verächtlichen Sinn — „gotisch“ = barbarisch — von italienischen Künstlern der Frührenaissance gebraucht.) Der gotische Baustil, von jeher als ein höchster und reinster künstlerischer Ausdruck der vertieften, schwärmerischen Religiosität, der spiritualistischen Weltanschauung des Mittelalters, vor allem aber des germanischen Geistes angesehen, nahm seinen Ausgang nicht von Deutschland, sondern von Frankreich, jenem nördlichen Frankreich allerdings, wo bei den Abkömmlingen von Franken und Normannen germanisches Wesen damals noch vorherrschend war. Die

alte Provinz Franzien (Isle de France), das Erbland der Kapetinger, insbesondere die nächste Umgebung von Paris gilt als die Geburtsstätte, der Chor der Abteikirche von St. Denis, 1144 durch Abt Suger begonnen, als der Schöpfungsbau, an dem zum erstenmal das gotische System vollständig zur Anwendung kam. Im nördlichen Frankreich zunächst sich weiter entwickelnd und ausbreitend, drang dann die neue Bauweise gegen Ende des 12. Jahrhunderts in England, seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts in Deutschland, den Niederlanden, Skandinavien, Italien, Spanien, ziemlich spät in Portugal ein, und blieb herrschend bis zum Anfang des 16., in Italien nur bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts. Träger der Kultur ist in dieser Epoche nicht mehr die Geistlichkeit allein, sondern auch die Ritterschaft und das im aufblühenden Städtewesen erstarkte Bürgertum. In der Kunstpflege tritt demnach das Laienelement in den Vordergrund. Immerhin vollzieht sich auch jetzt noch die Stilentwicklung in erster Linie am Kirchenbau, der Hauptaufgabe für die Monumentalarchitektur; die Profankunst folgt der kirchlichen. — Die Grundform der gotischen Kirche bleibt die der gewölbten Pfeiler-Basilika, in der Regel in dreischiffiger, mitunter auch in fünfschiffiger Anlage; daneben erscheint der in der romanischen Periode bereits hervorgetretene Typus der Hallenkirche nun häufiger (auch zweischiffig), und bei kleinen Kirchen und Kapellen das einfache, einschiffige Langhaus. Die doppelchörige Anlage verschwindet ganz. Das Querhaus (bei größeren Kirchen häufig dreischiffig) ragt entweder seitlich über das Langhaus vor — Grundplan in Form des lateinischen Kreuzes — oder nicht; bei den großen Kathedralen ist es meistens bis gegen die Mitte der Längsaxe nach vorne gerückt; mitunter folgen in kurzem Abstand zwei Querschiffe aufeinander (englische Kathedralen); oder es ist kein Querschiff vorhanden (dies namentlich in der Spätgotik nicht selten). Der Chor, schon in der romanischen Epoche zur Aufnahme einer größeren Zahl von Klerikern vertieft und erweitert, wird nun immer weniger scharf vom Hauptschiff getrennt; die starke Ueberhöhung seines Fußbodens verschwindet mit den Krypten, seine Wölbung erscheint als eine Fortsetzung der Langhauswölbung. An Stelle der halbkreisförmigen Apsis tritt, dem neuen Wölbsystem entsprechend, ein polygonaler Abschluß in Form eines halben Sechs-, Acht-, Zehn- oder Zwölfecks; auch der einfach-rechteckige Abschluß ist nicht selten. In der besonderen Ausgestaltung begegnet uns eine Fülle von Variationen, daraus besonders hervorgehoben werden mögen: der dreifache Chorschluß, gebildet durch den polygonalen Hauptchor und zwei danebenliegende kleinere, polygonale Apsiden in der Axe der Seitenschiffe; der Chor mit Umgang, ohne und mit Kapellenkranz, letzterer besonders reich ausgebildet in Frankreich (wo er in der romanischen Periode entstanden war): aus jeder Seite des polygonalen Umgangs tritt zwischen den Strebepfeilern eine wiederum polygonale Kapelle heraus. Die Grundzüge des Aufbaus sind im wesentlichen bestimmt durch das neue Wölbsystem und durch die für das ästhetische wie das religiöse Empfinden der Zeit gleich charakteristische aufwärtsstrebende Tendenz, den „Hochdrang“. Durch diesen Vertikalismus bildet die Gotik den entschiedensten Gegensatz zur Antike,

in welcher der Horizontalismus überwiegt. Der Eindruck des „Emporschießens" wird in der gotischen Architektur erzielt durch bedeutende Höhenentwicklung, schlanke Verhältnisse in allen Teilen, Anwendung des Spitzbogens und durch eine Menge von Spitzen, in denen die senkrechten Bauglieder nach oben ausklingen. Der Spitzbogen mit seiner Dehnbarkeit und Schmiegsamkeit (seine Höhe kann im Verhältnis zur Weite sehr verschieden sein) hob die Schranken des gebundenen romanischen Wölbsystems auf und gestattete auch sonst weiten Spielraum. Die Zahl der nicht mehr quadratischen, sondern rechteckigen Gewölbejoche wird in Mittelschiff und Seitenschiffen gleich groß; auch dreieckige, trapezförmige und polygonale Gewölbefelder können ohne Schwierigkeit gebildet werden. Durch Vermehrung und sternförmige Anordnung der Rippen entstehen dann (etwa seit der Mitte des 14. Jahrh.) die sogenannten Stern- und Netzgewölbe, an deren mannigfaltiger, kunstreicher Durchbildung oft mit höchst komplizierten Kurvenverschlingungen, auch mit zapfenförmig herabhängenden Schlußsteinen) ein über alle Schwierigkeiten triumphierendes Können sich bewahrt. Dadurch, daß sämtliche Gurtbogen und Rippen nun spitzbogig ausgeführt werden, kommt die aufsteigende Bewegung auch im Gewölbe stärker zum Ausdruck wie bei den früheren Wölbungsarten umsomehr, als die vortretenden Rippen aus den Pfeilern unmittelbar herauszuwachsen scheinen, wodurch der in der antiken Architektur fundamentale Gegensatz zwischen tragenden (senkrechten) und lastenden (wagrechten) Teilen aufgehoben erscheint. Die Konsequenz dieser gleichartig aufstrebenden Tendenz ist dann die gleichmäßige Profilierung der Pfeilervorlagen und Gewölberippen im entwickelten Stil. Während anfänglich glatte Rundpfeiler angewendet wurden, über deren korinthisierendem Kapitell die Gurtbogen und Rippen ansetzten, wurden bald dem cylindrischen Pfeilerkern dünne Halb- oder Dreiviertelssäulen (wie schon im spätromanischen Stil) vorgelegt, zunächst 4 unter den Ansätzen der Arkadenbogen und Quergurte, dann zwischen diesen abermals 4 für die Diagonalrippen. So entstand der sogenannte „Bündelpfeiler", dessen rund um den Kern gestellte schlanke Säulenvorlagen „Dienste" heißen (weil sie den Gewölbegurten als Stütze „dienen"). Man unterscheidet „alte Dienste" (stärkere unter den Hauptgurten) und „junge" (schwächere unter den Diagonalgurten). Im entwickelten Stil wird die Zahl der Dienste noch vermehrt, ihr Profil wird nicht bloß rund, sondern auch birnförmig gestaltet und in den Pfeilerkern zwischen ihnen werden tiefe Rinnen (Hohlkehlen) eingetieft. Dieselbe Profilierungsweise mit Rundstäben, Hohlkehlen mit Unterschneidungen und birnförmigen Stäben im Wechsel wird dann an den Gewölbegurten fortgesetzt, sodaß die Kapitelle der Dienste (die gleichfalls ein Bündel bilden) nicht, wie in der antiken Architektur, den Zusammenstoß von emporstrebenden und lastenden Gliedern zum Ausdruck bringen, sondern nur einen Abschnitt in der nach oben sich weiterfortsetzenden Bewegung hervorheben, die Stelle, wo diese Bewegung von der ursprünglich senkrechten Richtung leicht abbiegt. Demgemäß ist die Kapitellbildung mehr dekorativ: Um eine schlanke, kelchförmige Grundform ist verschiedenartiges Laubwerk lose und frei (oft ganz naturalistisch) herumgelegt. Die leichte, polygonale,

scharf profilierte Deckplatte leitet durch eine obere Schräge zur Fortsetzung der Bewegung im Gewölbegurt zurück. Charakteristisch für die Spätzeit (15. Jahrh.) ist das Fortlassen der Kapitelle. Die Gewölberippen gehen dann entweder unmittelbar in die Dienste über, oder sie schneiden schräg an runden oder polygonalen Pfeilern an. Der Pfeilerfuß oder -Sockel setzt sich, der Gliederung des Schaftes entsprechend, zusammen aus einem Bündel von polygonalen Einzelsockeln, über denen ein sehr flacher Wulst mit Kehle (anklingend an die attische Basis) die Rundformen der Dienste elastisch aufnimmt. Ueber den Arkadenbogen des Mittelschiffes wird nun bei großen Kirchen häufig unter den Fenstern der Hochwand ein schmaler Laufgang aus der Mauerdicke ausgespart, der mit kleinen Säulen und Bogen darüber nach innen sich öffnet — das sogenannte „T r i f o r i u m“ — ein dekorativ sehr wirksames Motiv, das manchmal zur Blendarkade vereinfacht wird. Dem Außenbau giebt in erster Linie das Strebewerk sein charakteristisches Gepräge: An den Stellen, an denen sich im Innern die Pfeiler oder die Ansatzpunkte der von Wandkonsolen entspringenden Gewölberippen befinden, treten entweder Mauervorsprünge, die „S t r e b e p f e i l e r“, als Widerlager beträchtlich weit aus der Wandfläche vor, oder es wird durch frei über die Dächer der Seitenschiffe hinweggespannte Bogen, die „S t r e b e b o g e n“, der Seitenschub der Mittelschiffgewölbe heraus- und herabgeleitet auf die niedrigeren den Umfassungsmauern der Seitenschiffe vorgelegten Strebepfeiler. Hohe Strebepfeiler nehmen in der Regel in mehreren mit einer Schrägung zurückweichenden Absätzen nach oben zu in ihrer Ausladung ab; die Strebebogen (manchmal je zwei übereinander) steigen als Segmentbogen (halbe Spitzbogen) mit oberer geradliniger Abschrägung, in welche eine in einem Wasserspeier endigende Rinne eingetieft ist, zur Hochwand des Mittelschiffs empor. Die Gesimse, die zum oberen Wandabschluß und zur Stockwerksteilung dienen, sind schmal und wenig ausladend; ihre Profilierung setzt sich zusammen aus einer steilen oberen Schräge, darunter ein oder zwei Hohlkehlen, die von schmalen Plättchen oder Rundstäben (auch Birnstäben) besäumt sind. Diese Bildung, wie die gesamte gotische Profilierung scharfkantig und herb, läßt mit dem Vorherrschen der großen, die Plättchen und Stäbe tief unterschneidenden Kehlungen die letzten in der romanischen Architektur noch nachklingenden Erinnerungen an die Antike verschwinden. In derselben oft sehr gehäuften Folge von Hohlkehlen, Stäben und schmalen Plättchen, wie bei den Gurtbogen und Rippen, sind die Schrägen um Fenster und Portale profiliert. Die Fensteröffnungen werden mit der fortschreitenden Stilentwicklung immer größer (Prinzip der „Auflösung der Wand“) und erhalten nun eine senkrechte Teilung durch sehr dünne, profilierte Steinpfosten, die oben durch kleine Spitzbogen verbunden sind und in eine dekorative, in durchbrochenem Steinwerk hergestellte Füllung des großen Spitzbogenfeldes übergehen, in das sogenannte „M a ß w e r k“. Dieses von der Gotik erfundene, an ihren Prachtbauten in verschwenderischer Fülle und kunstvollster Bildung angewandte Steinfiligran setzt sich netzartig zusammen aus scharf profiliertem gebogenem Stabwerk, das geometrische rosetten- oder sternförmige Figuren — sogenannte „Pässe“ — (meist aus spitz zusam-

menschneidenden Kreisteilen) mit dreieckigen Zwischenfeldern bildet. Anfänglich streng und verhältnismäßig einfach in der Zeichnung wird das Maßwerk im 14. und 15. Jahrhundert freier und bewegter gestaltet. Charakteristisch für die Spätzeit, besonders das sogenannte „Fischblasen"=Maßwerk und das flammenartige Maßwerk (Flamboyantstil). Von den Fenstern, wo es ohne Zweifel entstand (vorgebildet schon durch das romanische Fenster mit eingestellter Säule und rosettenartiger Durchbrechung im Bogenfeld), ging dann das Maßwerk als Hauptdekorationsmittel des entwickelten gotischen Stils über auf fast alle Teile des Baues, auf Brüstungen, Giebelfelder, Strebebogenzwickel, Galerien, Turmhelme, dann auch auf die Wände, wo es entweder durch dünne Pfosten, wie in den Fensteröffnungen, verbunden filigranartig durchbrochen die Fläche überspinnt, oder in Relief (als Fortbildung der romanischen Blendbogen und Bogenfriese) erscheint. Eine besondere Eigentümlichkeit der Gotik sind jene Zierglieder, die große Bauteile im kleinen und in häufigster Wiederholung spielend nachahmen: es sind dies die „W i m p e r g e" und die „F i a l e n". Die Wimperge, steile Spitzgiebel in durchbrochenem Maßwerk über den Fenstern und Portalen, lassen die Form des hohen Daches und der Giebel des Baues dekorativ wiederkehren; die Fialen, jene oft in außerordentlicher Menge überall (namentlich aus den Pfeilern und ihren Absätzen) emporschießenden freien spitzen Endigungen haben mit einem unteren prismatischen (viereckigen oder polygonalen) Teil — dem sogenannten „Leib" — und einem oberen Teil in Form einer sehr schlanken Pyramide — dem sogenannten „Riesen" — das Aussehen kleiner Türmchen. Ist die Außenerscheinung eines gotischen Domes an den Langseiten und der Chorpartie in erster Linie durch das konstruktive Gerüst des Strebewerks bedingt, so wird die Eingangsfront an der Westseite in der Regel durch höchsten Aufwand architektonischer und plastischer Schmuckmittel zur eigentlichen „Schauseite", zur Pracht=Fassade ausgestaltet. Die Portale — zumeist drei, für Mittelschiff und Seitenschiffe — sind von großen, nach außen sich erweiternden, mit Wimpergen bekrönten Nischen umrahmt, deren schräge Wandungen reich profiliert und mit Statuen und Ornament glänzend geschmückt sind. Hohe, mit prächtigem Maßwerk verzierte Fenster folgen im Obergeschoß, über dem Mittelportal häufig eine „Rose" (Radfenster) mit kunstvoller Maßwerkteilung. Das entscheidende Motiv für die Fassadenbildung aber ist der T u r m b a u. Entweder sind (dies am häufigsten) zwei hohe Türme vor die Seitenschiffe gestellt, oder es steigt ein einziger mächtiger Turm in der Mitte der Front empor. Der Aufbau großer Türme des reifen Stils läßt die Grundtendenzen des gotischen Bausystems, den „himmelanstrebenden" Hochdrang, die Ueberwindung der Masse durch Auflösung in ein kühn und leicht emporschießendes, durchsichtiges Pfeilergerüst am vollkommensten zum Ausdruck gelangen. Mehrere Stockwerke von viereckigem Grundriß werden von starken, nach zwei Seiten vortretenden Strebepfeilern an den Ecken zusammengefaßt; darüber folgt ein achteckiges Obergeschoß, zuletzt der sehr steil ansteigende „Helm" in Form einer spitzen achtseitigen Pyramide. Indem die Strebepfeiler an den Ecken in mehrfacher Abtreppung (mit Schrägen)

nach oben zurückweichen, erhält die Gesamtsilhouette des Turmes pyramidale Verjüngung, die ganze Masse strebt von unten auf einem höchsten Gipfelpunkte zu, wobei die unteren vorspringenden Teile für sich wieder in schlanken, den Hauptkörper umspielenden Fialen ausklingen. Die Wandflächen zwischen den Eckpfeilern öffnen sich mit großen, maßwerkverzierten Fenstern, der Turmhelm ist bei den großen Kathedralen in der Regel in Stein ausgeführt und zwar ganz in durchbrochenem Maßwerk; in Holz hergestellte Helme werden gerne mit Erkertürmchen an den Ecken umgeben, ihre Flächen mit spitzgiebeligen Dachluken und kronenartigen Ringverzierungen unterhalb der Spitzen belebt. Den großen Turmreichtum der romanischen Dome zeigen die gotischen Kathedralen nicht; es fehlen hier namentlich meistens die (im Grundplan oft nicht mehr motivierten) Vierungstürme, an deren Stelle häufig zierliche, schlanke Türmchen — sogenannte „Dachreiter“ — treten. Kleinere Türme, in der Regel zur Aufnahme von Wendeltreppen, werden wohl auch an das vorspringende Querschiff gelehnt, dessen Giebelfronten ähnlich reiche Durchbildung erhalten, wie die Westfassade. — Wie im gesamten baulichen Organismus im großen und in den einzelnen Teilen, so hat die Gotik auch in der Ornamentik einen neuen, reichen, von allem früheren durchaus unabhängigen Formenkreis geschaffen. Neben den abstrakten, aus geometrisch-architektonischen Elementen sich entwickelnden Zierformen des Maßwerks, der Zackenfriese u. s. w. werden Naturmotive, Pflanzen, Tier- und Menschen-Figuren, in großer Mannigfaltigkeit und eigenartig frischer, freier Stilisierung verwertet. Während das romanische Pflanzenornament im wesentlichen die von der Antike ererbten Blatt- und Rankentypen (aus der südländischen Vegetation) in einer gewissen Vergröberung und Erstarrung weitergebrauchte, schöpfte die Gotik mit lebendigem Naturgefühl eine Fülle von neuen Motiven aus der heimischen Pflanzenwelt und legte dieses äußerst mannigfaltige, selbständig sicher stilisierte „Laubwerk“ mit feinstem Sinn für Kontrastwirkung als krausen, frisch und üppig sprossenden Schmuck den scharf profilierten Architekturteilen an. Das Blattwerk (auch Früchte und Blüten) von Eiche, Ahorn, Kastanie, Wein, Distel, Epheu und zahlreichen anderen Wald- und Wiesenpflanzen erscheint teils in strenger Anordnung, teils mehr naturalistisch frei an den Kapitellen der Dienste, den Schlußsteinen der Gewölbe, den Kehlungen und Rundstäben der Gesimse, der Fenster- und Portalumrahmungen, in Zwickelfüllungen u. s. w., mit seiner unerschöpflichen Vielgestaltigkeit den Phantasiereichtum und den individualistischen Zug des germanischen Kunstcharakters in glänzender Weise bekundend. Eigenartige, in der Gesamterscheinung der gotischen Bauten stark mitsprechende, aus der architektonischen Struktur förmlich herauswachsende ornamentale Bildungen sind die „Krabben“ und die „Kreuzblumen“. Die Krabben, kurze knospenartige Abzweigungen oder über dem Ansatz sich anschmiegende, dann frei heraustretende Blattknäufe beleben in Reihen (mit gleichmäßigen Abständen) die oberen Schrägungen der Giebel und Wimperge, die steilen Kanten der Turmhelme und Fialenspitzen; die Kreuzblumen, vier um die schlanke, in einem Knauf endigende Spitze gelegte Krabben, bilden die oberste Bekrönung aller emporsteigenden

Bauteile (der Giebel, Wimperge, Türme, Fialen). In der Frühzeit aus ziemlich naturalistisch behandelten Blättern und Blüten gestaltet, erhalten diese Schmuckformen in der Spätzeit eine stark schematisierte, knollenartige Bildung, eine Wandlung, die auch sonst in der gotischen Pflanzenornamentik zu verfolgen ist (daneben allerdings auch ein gesteigerter Naturalismus). Im allgemeinen gefällt sich die virtuosenhafte technische Bravour der Meister der Spätzeit in allerlei gesuchten, mehr spielenden, als innerlich begründeten Formenumbildungen und Künsteleien (Biegung und Verschlingung der Fialenspitzen, Doppelkrümmungen an Bogen, Gewölberippen u. s. w., schwierigen, überhängenden Konstruktionen), sodaß es nahe liegt, von „gotischem Barock“ zu sprechen. Während die Plastik an der reichen äußeren und inneren Ausschmückung der gotischen Dome hervorragenden Anteil hat (außer der eigentlichen Ornamentik mit zahlreichen Statuen, phantastischen Tier- und Fratzen-Gebilden an Wasserspeiern und dergl.), verliert die Wandmalerei infolge der starken Durchbrechung der Wände sehr an Boden; an ihre Stelle tritt nun die prächtige Buntverglasung der Fenster, die dem Raum die weihevolle Abgeschlossenheit von der Außenwelt sichert, das durch die großen Oeffnungen hereinflutende Licht stimmungsvoll dämpft und die bildlichen Darstellungen aus der Heilsgeschichte in herrlichem Farbenspiel zwischen den ernsten, nach oben in geheimnisvollem Dämmer sich verlierenden Steinpfeilern hervorschimmern läßt. Die Farbenfreudigkeit der Zeit äußerte sich weiterhin in der polychromen Behandlung einzelner Architekturteile (des Innern) und bunter Bemalung der Statuen, oft mit einer gewissen naiven Unbedenklichkeit, die unserem modernen Geschmack nicht immer ganz zusagen will. Es zeigt hierin die Gotik einen Berührungspunkt mit der griechischen Antike, als deren entschiedenster Gegensatz sie im übrigen erscheint, gleich der sie aber auch ein Höchstes an struktiver Folgerichtigkeit und innerer Harmonie im ganzen und in den einzelnen Teilen darstellt, eine der bewunderungswürdigsten Leistungen aller menschlichen Kunstthätigkeit.

Denkmale in **Frankreich**: Der Chor der Abteikirche von S. Denis bei Paris (1144 beg.), im Grundriß noch romanisch (halbrund mit doppeltem Umgang und Kapellenkranz), im Aufbau mit spitzbogigen Fenstern, Arkaden, Rippengewölben und vollständigem Strebewerk (Strebepfeilern und -Bogen) ganz gotisch. Das 1140 vollendete Langhaus der Kirche im 13. Jahrh. erneuert. Dem Chor von S. Denis folgten der Chor von Notre Dame zu Chalons (1157—83) und Chor und Fassade von S. Remy zu Rheims (1164—81). Weiter entwickelt zeigt sich die neue Bauweise an den aus der 2. Hälfte des 12. Jahrh. stammenden Kathedralen von Noyon (mit halbrund geschlossenen Kreuzarmen), von Sens, Senlis, Laon (mit geradem Chorschluß und eigenartig reich gegliederten Türmen) und dem Hauptwerk der Frühzeit, der Kathedrale Notre Dame zu Paris (1163 beg.), einem großartigen fünfschiffigen Bau mit einschiffigem, wenig vortretendem Querbau, sehr tiefem Chor mit halbrundem Abschluß und doppeltem Umgang, derben, glatten Rundpfeilern, über deren Kapitellen Dienste an der Hochwand emporsteigen, Emporen über den inneren Seitenschiffen. Die Westfront von Notre Dame (1. Hälfte des 13. Jahrh.) ist das früheste Beispiel einer entwickelten gotischen Dom-Fassade mit der für Frankreich charakteristischen stark betonten Horizontalgliederung; die Pyramiden der beiden Türme fehlen (unvollendet). Die Kathedrale von Soissons (1175 gegr.) hat zuerst polygonalen Chor und Triforien an Stelle der Emporen. Aus der Blütezeit der französischen Gotik im 13. Jahrh. sind die Hauptwerke, die Kathedralen von Chartres (1195—1260), Rheims (1212 beg.) und Amiens (1220 beg.), im Grundplan (mit dreischiffigem Lang- und Querhaus, fünfschiffigem Chor mit Kapellenkranz) sich ähnlich; im Aufbau und in der Ausschmückung ist der erstgenannte Bau noch schwerer und ernster, während die Kathedralen von Rheims (Meister: Robert de Couci) und Amiens mit schlanken Verhältnissen, kühn aufstrebender, edel und reich

gegliederter Innen- und Außenarchitektur, herrlicher figürlicher und ornamentaler Dekoration zu den vollendetsten, reifsten Leistungen nicht nur der französischen, sondern der gotischen Baukunst überhaupt zählen. Neben diesen Meisterwerken seien aus den sehr zahlreichen Schöpfungen der äußerst regen Bauthätigkeit des 13. Jahrh. noch hervorgehoben: In Nordfrankreich die großartig angelegte, nur im Chor ganz ausgebaute Kathedrale von Beauvais (1225 beg.); die fünfschiffigen Kathedralen von Troyes, Meaux und Bourges, letztere mit Notre Dame in Paris verwandt; die Kathedrale von Tours, jener von Amiens nachgebildet; in der Normandie S. Pierre zu Caen, die Kathedralen von Rouen (1207 beg.) und Coutances (1250 beg.), letztere beiden mit zwei Westtürmen und starkem Vierungsturm (normannische Eigenart). Unter den kleineren Kirchen und Kapellen, das edelste Werk der französischen Gotik, die Sainte-Chapelle in Paris, die Schloßkapelle Ludwig des Heiligen (1243—51 durch Eudes de Montreuil erbaut), Doppelkapelle (einschiffige hohe Oberkirche über niedriger dreischiffiger Unterkirche), äußerst fein in den Verhältnissen, elegant in der Konstruktion, in Gliederung, Detailbildung und Ornamentik (polychrom) von höchster Vollendung. In Südfrankreich, wo die Gotik vom Norden her in der 2. Hälfte des 13. Jahrh. eindrang, die Kathedralen von Clermont (1248 beg.), Narbonne (1272 beg., nur der Chor vollendet), Limoges (1270 beg.), Poitiers, Bordeaux (mächtiger Bau mit einschiffigem Langhaus). Im 14. Jahrh. sank die Baubegeisterung auffallend herab; es wurden wenig große Werke neu begonnen (hemmend der Krieg mit England!). Hauptwerk: Die Abteikirche S. Ouen in Rouen (1318 beg.), mit sehr schlanken Verhältnissen, dickem (normannischem) Vierungsturm und übereck gestellten Fassadentürmen (die Fassade spätgotisch). Für den dekorativ spielenden Stil der Spätzeit (15. Jahrh.), den stil flamboyant, bieten glänzende Beispiele: S. Madeleine zu Troyes (besonders der Lettner von 1506), das Innere der merkwürdigen einschiffigen Abteikirche von Alby (Languedoc), deren Aeußeres in massigem, festungsartigem Backsteinbau durchaus anderen Charakter trägt. — Von Burgen, Schlössern und städtischen palastartigen Profanbauten wenig erhalten; unter letzteren hervorragend: Das Hôtel Cluny in Paris (jetzt Museum), das Palais de Justice in Rouen, prächtiges Werk der Spätzeit.

Die Reihe der gotischen Denkmäler **Englands** eröffnet der Chorbau der (1174 durch Brand zerstörten) Kathedrale von Canterbury (Meister: der aus Frankreich berufene Wilhelm von Sens). Nach dem Vorbild französischer Kathedralen entstand noch (1245 beg.) die prächtige Westminster-Abteikirche in London, mit polygonalem Chor und Kapellenkranz. Seit dem Anfang des 13. Jahrh. entwickelte sich dann ein englisch-gotischer Stil von ausgeprägter nationaler Eigenart. Hauptmerkmale desselben: Außergewöhnliche Länge der Kirchenbauten; in der Regel zwei Querschiffe (eines ungefähr in der Mitte, das zweite in der östlichen Hälfte); rechteckiger Chorschluß ohne Umgang, überhaupt Vorliebe für nur rechtwinklige Umfassungen (verstandesmäßig nüchterner Zug); im Aufbau geringere Höhenentwicklung, Verminderung des Höhenunterschieds zwischen Mittelschiff und Seitenschiffen; infolge dessen Verkümmerung der Strebebogen; frühe und häufige Anwendung der Stern- und Netzgewölbe, daneben eigenartige und künstlerisch sehr reizvolle Fortbildung der Holzdecke (am häufigsten in Sprengwerk); Bevorzugung des gedrückten Spitzbogens (Kielbogens) mit oben geradlinig zusammenstoßenden Schenkeln — des sogen. „Tudorbogens" — und mit geschweifter Spitze — des sogen. „Eselsrückens" — in der Spätzeit; mächtiger hoher Vierungsturm (normannisch), die Fassadentürme dagegen niedriger und unbedeutender; Zinnenbekrönung (normannisch) häufig. Die Engländer unterscheiden drei Stil-Phasen ihrer Gotik: Den frühen Stil („early English") im 13. Jahrh., den reichen Stil („decorated style") im 14. Jahrh. und den Perpendicularstil („perpendicular style") im 15. und 16. Jahrh. Hauptwerke des 13. Jahrh.: Die Kathedrale von Salisbury (1220—58) mit prächtigem Kapitelhaus, die Kathedralen von Lincoln und Wells; des 14. Jahrh.: Die Kathedralen von Exeter (1280—1370) und Lichfield, Marienkapelle („Ladychapel") der Kathedrale von Ely, westliches Langhaus und Fassade der Kathedrale von York (großartiger Bau, die Fassade mit zwei hohen, horizontal abgeschlossenen Türmen, riesigem Spitzbogenfenster über dem Mittelportal hochberühmt); des 15. und 16. Jahrh.: Die Kathedrale von Winchester (Langhausbau seit 1393) klar, ebenmäßig, echt englisch, mit reichen Netzgewölben; mehrere prächtig und phantastisch ausgestaltete Kapellen, darunter durch eigenartige, höchst kunstreiche Gewölbebildung besonders hervorragend die Ladychapel der Kathedrale von Peterborough, die Kapelle des Kings-College in Cambridge (1441—1530) und die Kapelle Heinrich VII. am Chor der Westminsterkirche in London (1502—1520), letztere mit maßwerkbedeckten Fächergewölben mit herabhängenden Schlußsteinen und ausgezackten Gurtbogen. — Außer den Kirchen zahlreiche sehr stattliche, architektonisch bedeutende Kapitel- und Kollegienhäuser; prächtige Schloßbauten.

In **Deutschland** gelangte die Gotik, seit dem Ende des 12. Jahrh. langsam eindringend, um die Mitte des 13. Jahrh. zur Herrschaft. Nicht so ausgeprägt na-

tional wie die englische, zeigt sie doch mannigfache Züge selbständiger Eigenart, deren wichtigste die konsequenteste Ausbildung des Vertikalismus, die größtmögliche Verringerung der Massen, also die vollendetste Durchführung des gotischen Bauprinzips, dann die Entwicklung des Typus der Hallenkirche und die stolzen Turmbauten mit den hohen in durchbrochenem Maßwerk ausgeführten Helmen sind. Früheste Werke: Der Chor des Domes zu Magdeburg (1208 beg.) nach französischem Muster mit Umgang und Kapellenkranz (Schiff und Fassade der Kirche später); die Liebfrauenkirche in Trier (1227—43), Centralbau über griechischem Kreuz mit Ausfüllung der einspringenden Winkel zwischen den Kreuzarmen durch je zwei Kapellen, die Elisabethkirche in Marburg (1235—83), Hallenkirche mit gleichmäßig polygonalem Schluß des Chores und der Querschiffarme, in einfach-edlem Aufbau. Hauptwerke des entwickelten Stils in den Rheinlanden: Das Münster zu Freiburg mit spätromanischem Querhaus, 1250 begonnenem Langhaus, sehr ausgedehntem, von 14 Kapellen umgebenem Chor (seit 1354 erb.), sehr stattlichem, im oberen Teil feingegliedertem Turm vor der Westfront, dessen durchbrochene Steinpyramide (Anf. des 14. Jahrh.) die früheste und schönste; das Münster zu Straßburg, mit seinem 1275 vollendeten dreischiffigen Langhaus an ein älteres Querhaus mit Chor aus romanischer Zeit anschließend, deshalb in der Höhenentwicklung sehr mäßig, in edlen Verhältnissen, reicher Durchbildung, mit glänzender Westfassade (1276—1439) von Meister Erwin († 1318), dessen Söhnen und anderen Meistern (Schöpfer des beispiellos kunstvollen, durchbrochenen Helmes auf dem allein vollendeten Nordturm Johann Hültz aus Köln); der Dom zu Köln, das berühmteste Werk der deutschen Gotik, am Chor 1248 begonnen unter Meister Gerhard von Riel, fortgeführt unter Meister Arnold und Gerhards Sohn Johannes, nach Einweihung des Chores i. J. 1322 nur langsam gefördert, nach gänzlicher Einstellung der Arbeiten seit 1516 erst in der Neuzeit (1842—80) unter Zwirner und Voigtel nach den alten Plänen vollendet, fünfschiffiges Langhaus mit dreischiffigem stark heraustretendem Querschiff, fünfschiffigem Chor mit Umgang und Kapellenkranz (Vorbild für den Chor die Kathedrale von Amiens), im Grundplan sehr normal und harmonisch, im Aufbau von entschiedenstem Vertikalismus (Mittelschiffhöhe mehr als das dreifache der Breite), mit sehr reicher Außenarchitektur in strengster Gesetzmäßigkeit des reifen Stiles, prächtiger Ausbildung der Querschifffassaden und der doppeltürmigen Westfassade (Höhe der Türme 156 Meter); die Katharinenkirche zu Oppenheim (1262—1317), dreischiffig, mit langgestrecktem Westchor aus dem 15. Jahrh., Vierungsturm, reicher Außenarchitektur (schönem Maßwerk). Im Elsaß: S. Georg in Schlettstadt; S. Theobald zu Thann mit schönem Turm (1516 voll.). In Schwaben: Die Stiftskirche zu Wimpfen im Thal (1262—78); die Kreuzkirche zu Gmünd, Hallenkirche, von Meister Heinrich Parler (1351 beg.); die Liebfrauenkirche zu Eßlingen mit herrlichem, durchbrochenem Turm aus dem 15. Jahrh.; das Münster zu Ulm (1377—1543), fünfschiffige basilikale Anlage ohne Querschiff mit einfachem Chor, einfacher Pfeilerbildung aber reichen Sterngewölben, gewaltigem, schön gegliedertem Turm vor der Westseite (161 Meter hoch); dieser erst in neuster Zeit ausgebaut (1890 voll.). Hauptmeister: Ulrich, Matthäus und Moritz von Ensingen, seit 1480 Matthäus Böblinger. In Bayern: Der Dom zu Regensburg, 1275 bis zum Ende des 15. Jahrh. erbaut, 1860—69 durch den Ausbau der beiden Fassadentürme vollendet, einfach im Grundplan, von weiten, lichten Raumverhältnissen im Innern, reicher Architektur (Hauptmeister der Fassade Konrad und Matthäus Roritzer); die Frauenkirche in München, die Liebfrauenkirche in Ingolstadt, die S. Martinskirche in Landshut, Hallenkirchen ohne Querschiff in einfachem Backsteinbau (2. Hälfte des 15. Jahrh.). In Franken: Die Lorenzkirche in Nürnberg (Langhaus vom Anf. des 14. Jahrh., Chor 1439—72), Chor der Sebalduskirche ebenda (1361—77), die Frauenkirche ebenda (1355—61), Hallenbauten. In Sachsen: Der Dom in Halberstadt (1239—1492), langgestreckt, kreuzförmig, von sehr schlanken, harmonischen Verhältnissen; die Dome von Erfurt (Chor seit 1349, Langhaus 1456—72) und Meißen (um 1270 beg.), Hallenbauten, wie zahlreiche Kirchen der sächsischen Spätgotik (namentlich im Erzgebirg). In Westfalen ist die Hallenkirche alleinherrschend. Hauptbeispiele: Der Dom zu Minden, die Wiesenkirche zu Soest. In der Mark, in den Hansastädten und im nordöstlichen Deutschland bildete sich eine eigenartige derbe Backsteingotik zum Teil mit reizvoller, reicher Detailbildung sehr selbständig heraus. Hauptwerke: Die Marienkirche in Lübeck (1276 beg.); die Katharinenkirche in Brandenburg (1381 beg.), Hallenkirche mit zierlichem Maßwerk. In Oesterreich: Der Stephansdom in Wien, seit 1339 an Stelle einer älteren romanischen Kirche, von welcher die Westfront stehen geblieben, vom Chor aus neu gebaut (bis ins 16. Jahrh.), Hallenkirche mit drei, von je einer Apside geschlossenen Schiffen ohne Querhaus, Netzgewölben im Langhaus (1446 voll.), prächtiger Innen- und Außenarchitektur, zwei reich gegliederten Türmen an Stelle der Querschiffarme, von denen nur der südliche (1433) durch Meister Wenzel vollendet wurde — ein herrliches Werk; der Veitsdom zu

Prag, nur im Chor vollendet (1344—86), begonnen durch Meister Mathias von Arras, fortgef. durch Peter Parler von Gmünd; in Ungarn die eigenartige, bedeutende Centralanlage des Domes von Kaschau. — Hervorragende Profanbauten: Schloß Marienburg in Preußen (1280 gegr.); die Albrechtsburg zu Meißen (seit 1471); Burg Karlstein in Böhmen (1348 von Karl IV. gegr.). Rathäuser zu Münster i. W., Braunschweig, Lübeck, Königsberg i. d. N., Tangermünde, Breslau u. a. Imposante, z. T. reich dekorierte Stadtthore und Thortürme an verschiedenen Orten, auch stattliche Privathäuser (Fachwerksbauten in Hildesheim, Braunschweig, Halberstadt, Quedlinburg).

Die kirchliche Gotik **Belgiens** ist der französischen sehr verwandt, doch derber und nüchterner, namentlich im Außenbau. Hauptwerke S. Gudule in Brüssel (1226 beg.); die Kathedralen von Mecheln und Löwen (14. Jahrh.); die siebenschiffige Kathedrale von Antwerpen (1352 beg.). In Holland sind Backsteinbauten von einfachem, massigem Charakter vorherrschend. Glänzend entfaltete sich die niederländische Gotik an öffentlichen Profanbauten, namentlich Stadthäusern und Kaufhallen, die in der Regel mit einem hohen Glockenturm („beffroi") ausgestattet wurden. Prächtigste Werke dieser Art die Rathäuser von Brügge, Brüssel, Löwen, Audenarde, die Tuchhallen von Ypern und Brügge.

In **Italien** blieb die Gotik stets eine fremde, mehr äußerlich nachgeahmte, als in ihrem innersten Wesen erfaßte Kunstsprache. Die Grundtendenz des Stiles, der Vertikalismus, wird hier durch die heimische, von der Antike nie ganz sich loslösende Tradition sehr abgeschwächt oder völlig unterdrückt. Weiträumigkeit des Innern, große Einfachheit in der Grundrißanlage und Gewölbebildung, Zurücktreten des Strebewerks, turmlose Fassaden mit stark betonter Horizontalgliederung, Vorliebe für flächenhafte Dekoration der wenig durchbrochenen, großen Wandflächen des Aeußeren, antikisierende Anklänge in der Detailbildung und Ornamentik sind die hervorstechendsten Merkmale der italienischen Gotik. Der Stil wird hier am frühesten (Anf. des 15. Jahrh.) durch die Wiederaufnahme der antiken Kunstformen verdrängt und dann sofort als barbarisch erklärt. Kirchliche Werke der Frühzeit (fast durchweg von den Bettelorden der Franziskaner und Dominikaner errichtet): Die Doppelkirche S. Francesco in Assisi (1228 beg.) von Meister Jakob dem Deutschen; S. Antonio in Padua (1232 beg.); S. Francesco in Bologna (1236 beg.); S. Maria dei Frari in Venedig (1250 gegr.); S. Giovanni e Paolo ebenda; S. Croce in Florenz (1294 beg.) von Meister Arnolfo di Cambio, mit 10 Kapellen am Querschiff, offenem Dachstuhl (Marmorfassade neu); S. Maria Novella in Florenz (1278 beg.) von Fra Sisto und Fra Ristoro erbaut (Frührenaissance-Fassade von L. B. Alberti); Campo Santo zu Pisa (1283 voll.) von Giovanni Pisano (kreuzgangartige Arkadenhalle um den Friedhof); der Dom von Siena, romanisch begonnen (1. Hälfte des 13. Jahrh.), seit 1284 unter Giovanni Pisanos Leitung (von ihm die Fassade beg.), dreischiffig in Kreuzform mit zwölfseitiger Kuppel über sechseckiger Vierung, innen und außen mit Marmor im Wechsel von hellen und dunklen Schichten verkleidet, mit Prachtfassade; der Dom von Orvieto (1290 beg.), basilikale Anlage mit dicken Rundpfeilern, offenem Dachstuhl im Mittelschiff des Langhauses, Marmorfassade (1310 beg.) jener von Siena sehr ähnlich, aber noch reicher mit Reliefs und Mosaiken geschmückt; der Dom von Florenz (S. Maria del Fiore), von Arnolfo di Cambio 1296 begonnen, mit mannigfachen Aenderungen des Planes (Erweiterung von Fr. Talenti) langsam weitergebaut, 1419 bis zur Kuppel vollendet, mächtiges Langhaus mit nur 4 Jochen über sehr weit gestellten, schlanken Pfeilern, achteckigem Kuppelraum, an welchen 3 fünfseitige Apsiden (mit je 5 Kapellen) sich anlehnen, an den Außenwänden mit schwarzweißer Marmortäfelung (Fassade neu), herrlichem, mit feinsten Skulpturen geschmücktem Glockenturm (1334 nach Giottos Plan beg.); S. Petronio in Bologna (1388 beg.) riesig geplant, aber nur zum Teil ausgeführt, sehr weiträumig und licht im Innern (Fassade unvoll.); der Dom von Mailand (1386 gegr.), das berühmteste, aufwändigste Werk der italienischen Gotik, unter Beihilfe zahlreicher Meister (auch deutscher und französischer) sehr langsam erbaut (einzelne Teile in der Renaissance- und Barockzeit), unter Napoleon I. vollendet, den deutschen Kathedralen sehr ähnlich, fünfschiffig mit dreischiffigem Querhaus, polygonalem Chor mit Umgang (die Schiffe in der Höhe wenig verschieden) äußerst reicher Außenarchitektur aus weißem Marmor mit entwickeltem Strebewerk, einem Wald von Fialen und Statuen (über 6000!), prächtigem, spitzem Vierungsturm, turmloser Fassade. — Italien besitzt eine große Zahl sehr reizvoller, monumentaler Profanbauten aus der gotischen Periode, vorwiegend Stadthäuser und Paläste. Hauptwerke: Stadthäuser in Piacenza Cremona, Siena, Pistoja, Perugia; Palazzo Vecchio, Bargello und Loggia de' Lanzi, in Florenz; der Dogenpalast in Venedig (Anf. des 14. Jahrh. beg.); Privatpaläste in Venedig (Pal. Giustiniani, Foscari, Cà Doro), Siena, Lucca u. a. a. O.; das große Hospital in Mailand (1456 beg.).

Die Gotik **Spaniens** folgt im wesentlichen der nordfranzösischen. Besonderheiten: Vorliebe für Weiträumigkeit und glänzende, zumteil maurisch beeinflußte Dekoration. Hauptwerke: Die Kathedrale

von Toledo (1227 beg.), fünfschiffig, Chor mit doppeltem Umgang und Kapellen, großartig-reicher Ausgestaltung des Innern; die Kathedrale von Burgos (1221 beg.) mit schöner doppeltürmiger Fassade (die Türme mit durchbrochenen Spitzhelmen von Meister Johann von Köln im 15. Jahrh. voll.); die Kathedrale von Leon (seit der Mitte des 13. Jahrh.), edles Werk; die Kathedralen von Valencia (1262 beg.), Barcelona (14. Jahrh.), Sevilla (seit 1403 an Stelle der großen Moschee erb.) fünfschiffig mit Kapellenreihen, außerordentlich ausgedehnt. — In **Portugal**, wo die Gotik spät Eingang fand, entwickelte sich unter König Manoels des Glücklichen Regierung (1495—1521) ein eigenartig-reizvoller, phantastisch-reicher Uebergangsstil, in welchem Renaissance-Details, auch wohl maurische und indische Motive einer höchst prunkvollen Spätgotik sich beimischten. Hauptwerke: Das Kloster zu Belem (1500—1551); das Mausoleum der Könige (Capellas imparfeitas) des seit ca. 1390 erbauten großartigen Klosters Batalha; der Ritterchor der Kirche im Christuskloster zu Thomar.

160. Die Architektur der Renaissance in Italien. Die mächtige geistige Bewegung des Humanismus im 14. und 15. Jahrhundert, die ein neues Kulturideal in erster Linie durch die Wiederbelebung antiker Wissenschaft, Litteratur und Kunst zu verwirklichen strebte, weckte zunächst (seit Anf. des 15. Jahrh.) bei den Baukünstlern Italiens, dann auch der übrigen europäischen Länder eine nachhaltige Begeisterung für die Formenwelt der antik-römischen Architektur, deren zahlreiche in Italien erhaltene Denkmäler nun eifrig studiert und bald allgemein zum Vorbild für das Neuzuschaffende genommen wurden. Indem aber die veränderten Kulturbedingungen wesentlich andere und mannigfachere Bauaufgaben stellten, als jene waren, deren Lösung die antiken Typen boten, entwickelte sich aus der Anwendung der Konstruktionsprinzipien, Einzelformen und Ornamente der römischen Antike auf die Ausgestaltung neuzeitlicher Bauanlagen, wie sie nach Grundplan und Ausbau teils durch die mittelalterliche Bauweise vorgebildet waren, teils in selbständigem Vorgehen erst geschaffen wurden, ein neuer Baustil, der der Renaissance. An struktiver Einheitlichkeit und innerer Konsequenz dem griechischen und gotischen nachstehend, übertrifft dieser Stil die anderen an Reichtum der Gestaltungsmöglichkeiten und entspricht damit vollkommen einem Grundzug des neuen Zeitalters, dem stark ausgeprägten Individualismus. Meister und Schulen unterscheiden sich jetzt stärker von einander, indem die Eigenart der Persönlichkeit schärfer hervortritt, begünstigt durch den Umstand, daß die kirchliche Kunst mit ihren strengeren Normen die Führung nun an eine reich aufblühende Profankunst verlor. Mit der zunehmenden Bedeutung und Blüte der Städte erwuchsen in den fürstlichen Stadtschlössern, den Palästen der Adels- und Patriziergeschlechter, den Rathäusern, öffentlichen Versammlungshallen u. dergl., den Lusthäusern in Gärten und herrschaftlichen Landsitzen (Villen) der Architekur eine Fülle neuzeitlicher, zu monumentaler Gestaltung drängender Aufgaben, für welche die Meister der Renaissance vollendete, der gesamten neueren Baukunst Richtung gebende Lösungen schufen. Die Entwicklung der Renaissancearchitektur vollzog sich durchaus auf italienischem Boden; in den übrigen Ländern drangen die Formen des fertigen Stils seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts langsam ein und fanden zunächst eine ziemlich willkürliche, spielend dekorative Anwendung. Die Grundzüge des Stils sind darum rein und klar nur in seinem Geburtslande zu erkennen. Der zu höchster Ausbildung gelangte Palastbau der Renaissance in Italien behielt die schon im Mittelalter gebräuchliche südländische Gesamtanlage einer



Die Kathedrale in Reims



Der Dom in Köln
begonnen 1248, vollendet 1880

geschlossenen, um einen viereckigen Hof gelagerten Baumasse bei. Die an den Hofseiten entlang laufenden Korridore, von denen aus die einfach aneinander gereihten Säle und Zimmer betreten werden, sind im Erdgeschoß, meistens auch im ersten Obergeschoß als offene Arkadenhallen (mit Rundbogen auf Säulen oder Pfeilern) gestaltet, eine Anordnung, die überall festgehalten wird, während bei der Behandlung der Außenfronten verschiedene, für einzelne Orte und Bauschulen bezeichnende Typen uns begegnen. In Florenz, dem wichtigsten Kunstmittelpunkt für die Frührenaissance, zeigen die Palastfassaden dieser Periode schweren, burgartig trotzigen Charakter. Die hohen Stockwerke (in der Regel 3) sind durch Gurtgesimse getrennt, auf denen die weit von einander abstehenden rundbogigen, von einem Mittelsäulchen geteilten Fenster aufsitzen. Die im Erdgeschoß sehr klein gehaltenen Fenster, namentlich aber die in großen Quadern mit vertieften Fugen, mitunter nur rauh behauener Oberfläche („Bossen") aufgeführten Mauern geben den in imponierender Masse aufsteigenden Bauten ein wehrhaftes, stolz-abweisendes Aussehen, welchem allerdings die edel profilierten Fenster- und Portalumrahmungen und ein prächtiges, genau nach antiken Mustern gebildetes Kranzgesims einen Schimmer würdevollen Prunkes verleihen. Den florentinischen im allgemeinen nahe verwandt sind die Fassaden der älteren Renaissancepaläste Oberitaliens; doch tritt hier — schon infolge des vorherrschenden Backsteinbaues — an Stelle der schweren bossierten Quadermauer in der Regel die glatte Wand. Einen zum florentinischen in vollen Gegensatz tretenden Typus entwickelte Venedig, wo schon die Fronten der gotischen Paläste das Gepräge festlich-heiterer Prachtentfaltung trugen. Starke Durchbrechung der Wand durch Loggien mit Balkonen, Dreiviertelsäulen und Pilaster an den schmalen Pfeilern zwischen sehr großen Fensteröffnungen, reiche Marmorinkrustation sind hier beliebt. In Rom erscheinen in der Periode der Hochrenaissance mehrere Typen: ein dem florentinischen verwandter mit Pilasterstellungen an der in leichter Quaderung („Rustika") ausgeführten Wand; ein zweiter mit Erdgeschoß in Rustika, Halbsäulenstellungen auf glatter (verputzter) Wand an den oberen Geschossen; endlich der an majestätischem Ernst dem florentinischen nahekommende mit einfachen Fensterreihen in glatter, nur durch Stockwerksgurte geteilter Wand, wobei die zumeist rechteckigen Fenster in den Hauptgeschossen in der Regel mit Giebelverdachungen auf Halbsäulen, sogen. „Aedikulen", umrahmt werden. Dies der spezifisch-römische Palasttypus der Spätrenaissance und Barockzeit, während die vorher genannte Gliederung der oberen Geschosse mit Dreiviertelsäulen über sockelartig behandeltem Erdgeschoß von den oberitalienischen Hauptmeistern der späteren Zeit (Palladio, San Michele) besonders wirksam weitergebildet wurde. In die Hofarchitektur führte die Hochrenaissance das dann auch an Prachtfassaden und im Innern der Kirchen mit Vorliebe angewendete reiche Arkadenmotiv (nach dem Vorbild des Kolosseums und des Marcellustheaters in Rom) ein: den Pfeilern sind Dreiviertelsäulen oder Pilaster als Träger des über den Bogenscheiteln hinlaufenden Gebälkes vorgelegt. Im Innern erhalten neben der Flucht glänzend ausgestatteter Repräsentationsräume in der Hoch- und Spätrenaissance auch die Vestibüle und Treppen-

häuser als der Stolz der Bauherren und Architekten hervorragende architektonische und dekorative Durchbildung. Die sehr reizvollen, zumteil hochbedeutenden Villenanlagen der italienischen Renaissance schließen in der Architektur ihres Hauptgebäudes („Casinos") eng an den Palastbau an; ihre Gärten, mit großen auf das Hauptgebäude sich beziehenden Achsen streng nach architektonischen Gesichtspunkten angelegt, eröffneten mit ihren Terrassen, Grotten, Brunnen, Statuen u. dergl. ein neues, weites Feld feinsinnigster künstlerischer Bethätigung. Im Kirchenbau schuf die Renaissance nicht eigentlich neue Grundformen der Raumgestaltung, sie bildete vielmehr die in der frühchristlichen und mittelalterlichen Architektur Italiens gebräuchlichsten Typen des Langhausbaues und Centralbaues in freier, wechselvoller, dem antikisierenden Geist ihrer Formgebung entsprechender Weise um. Die Langhausbauten, in der Regel kreuzförmig mit Querschiff, Vierungskuppel und halbrund oder rechteckig geschlossenem Chor folgen entweder dem frühchristlich-basilikalen Schema oder bilden mit nahezu gleicher Höhe in Mittelschiff und Seitenschiffen eine Art von Hallenkirche; sie haben teils flache Holzdecken, teils Wölbung mit einer Folge von Kugelkappen (mit Pendentifs) oder Kreuzgewölben oder einer Kombination von Kugelkappen und Tonnen. Häufig laufen an den Seitenwänden Kapellenreihen hin, namentlich bei den kleineren, einschiffigen, flachgedeckten Ordenskirchen. Um die Mitte des 16. Jahrh. erscheint dann die in gewissem Sinne neue, in der Spätrenaissance und Barockzeit zur Vorherrschaft gelangende Grundform mit breitem von einem Tonnengewölbe überspanntem Langschiff und Kapellenreihen an Stelle der Seitenschiffe. Glockentürme werden nach der alten Sitte frei neben die Kirchen gestellt; sie erhalten nur in seltenen Fällen ansehnliche Höhe und beachtenswerte Durchbildung. Häufig fehlen sie ganz. Mit besonderer Vorliebe pflegte die Renaissance den Centralbau, wobei die verschiedenen römisch-frühchristlichen und byzantinischen Grundformen (Rund- und Achtecksbauten mit und ohne Umgang, Anlage in griechischem Kreuz mit Pendentifkuppel über dem quadratischen Mittelraum) zur Anwendung kamen und die Kuppel, hochgewölbt, in der Regel auf einen Tambour gesetzt wurde. Die Pläne Bramantes, Peruzzis, Michelangelos für einen Centralbau von S. Peter in Rom bezeichnen den Gipfelpunkt der baulichen Bestrebungen der Renaissance. Im Aufbau bedient sich die Renaissance des gesamten konstruktiven und formalen Apparates der römischen Architektur: der Säulen mit ihren Gebälken nach den drei „Ordnungen", der römisch-dorischen (toskanischen), jonischen und korinthischen (oder kompositen), der Pfeiler, der Pilaster, Halb-, Dreiviertel- und Vollsäulen zur Wandgliederung, des Rundbogens (über Pfeilern und Säulen) mit einer nach der Profilierung der Architrave gebildeten Einfassung („Archivolte") oder in keilförmig geschnittenen, bossierten Quadern, der Konsolen und Hermen, der Gurte und Gesimse, der Thür- und Fenstereinfassungen (um rundbogige oder rechteckige Oeffnung), der geraden Decke (häufig mit Kassettenbildung) und der Gewölbe, deren alte Formen der Kreuz-, Tonnen- und Kuppelgewölbe durch die neue des „Spiegelgewölbes" (mit horizontaler Mittelfläche zwischen vier gekrümmten Seitenteilen) vermehrt werden. Auch die außerordentlich reiche, in edelster Schön-

heit ausgebildete dekorative und ornamentale Formenwelt der Renaissance erwuchs ganz aus einer Neubelebung der antiken, erhob sich aber über diese durch freie, geistvolle Kombinationen der übernommenen Motive und eine unerschöpfliche Fülle herrlichster Neuerfindungen. Hauptmotive des Ornaments: Ideal stilisiertes Pflanzenwerk (in der Frührenaissance manchmal ziemlich naturalistisch), Menschen und Tierformen (besonders beliebt Kinderfigürchen, die „Putten“), Gehänge von Waffen, Ziergeräten, Masken, Musikinstrumenten u. dergl., Medaillons, Blätter-, Blumen- und Fruchtgehänge (Festons), dann das neue Motiv der Zierschilde mit ausgeschnittenen, pergament- oder lederartig aufgebogenen und eingerollten Umrahmungen, der sogen. „Kartuschen“. Malerei und Plastik, zu einer seit der griechischen Antike nicht mehr erreichten Formbeherrschung und Linienschönheit gelangt, verbinden sich mit der Architektur, um Schöpfungen von höchster harmonischer Vollendung erstehen zu lassen, Ehrendenkmale edelster Art nicht nur für die Künstler, sondern auch für die hohen Auftraggeber, die in diesem goldenen Zeitalter der Kunst keinen besseren Ruhm kannten, als durch Verständnis und Begeisterung für das Schöne zu glänzen.

In der ersten Periode der italienischen Renaissance-Entwicklung, der **Frührenaissance** (ital. „Quattrocento“), etwa 1420—1500, werden die antiken Formen mit frischer Unbedenklichkeit und phantasievoller Freiheit an den neuen Bauanlagen zur Anwendung gebracht. Das mittelalterliche Element erhält sich noch in manchen Grundzügen des Gesamtplanes, wie in einer gewissen keuschen Strenge und Herbheit im einzelnen; daneben äußert sich ein jugendlich-überschwänglicher Verzierungsdrang (wie er schon an spätgotischen Werken hervorgetreten) mit unübertrefflicher Vornehmheit und Anmut. Haupt-Werke und -Meister: In Florenz, dem Ausgangs- und wichtigsten Mittelpunkt der Frührenaissance, die Kuppel des Domes (1436 voll., die Laterne 1461), bahnbrechendes Meisterwerk (besonders konstruktiv) des Filippo Brunelleschi (1377—1446), achtseitig über achteckigem Tambour; von demselben Künstler: die Cappella Pazzi bei S. Croce, kleiner Centralbau über griechischem Kreuz mit sehr zierlicher Vorhalle; die Kirchen S. Lorenzo und S. Spirito, kreuzförmige, basilikale Anlagen mit flachen Holzdecken in den Mittelschiffen; der Palazzo Pitti (um 1440 beg.) mit großartiger, wuchtiger Quaderfassade in majestätischen Verhältnissen (die Hoffassaden um 1570 von Ammanati err.); das städtische Findelhaus. Der Palazzo Riccardi von Michelozzo Michelozzi (1391—1472). Der Palazzo Strozzi (1489 beg.) von Benedetto da Majano (1442—1497), mächtiger Bau mit edler Rustikafassade und berühmtem Hauptgesims (dieses von Cronaca, dem Erbauer des Pal. Guadagni). Der florentiner Bauschule gehören an Bernardo Rossellino, Schöpfer des Domes und des großartigen Pal. Piccolomini in Pienza, und der als Architekt wie als Kunsttheoretiker hochbedeutende Leon Battista Alberti (1404—1472); von ihm: Außenarchitektur von S. Francesco in Rimini (die nicht ganz vollendete Fassade die früheste Kirchenfassade der Renaissance); S. Andrea zu Mantua, mit tonnengewölbtem Lang- und Querschiff, seitlichen Kapellen, Kuppel über der Vierung (später voll.), prächtiger, tempelartiger Fassade; Palazzo Rucellai in Florenz mit Fassade in Rustika und Pilasterstellung in drei Geschossen; Fassade von S. Maria Novella in Florenz (über dem gotischen Erdgeschoß). In Urbino der herzogliche Palast, schloßartig, von L. Laurana. In Bologna Paläste in Backsteinbau mit fortlaufenden Hallen im Erdgeschoß der Straßenfronten. Eine Ausnahme bildet der Palazzo Bevilacqua mit gequaderter Hausteinfassade und herrlichem Arkadenhof. In Venedig entstammen die Hauptmeister dieser Periode der Künstlerfamilie der Lombardi. Von Pietro Lombardo die kleine Kirche S. Maria de Miracoli (seit 1480) mit köstlicher äußerer Marmorverkleidung, der Palazzo Vendramin-Calergi (seit 1481) mit prächtiger, durch korinthische Säulen und Pilaster gegliederter Fassade. Hoffassaden des Dogenpalastes (um 1500) von A. Rizzo, P. Lombardo, A. Scarpagnino mit reichster Dekoration in weißem Marmor; die Bruderschaftsgebäude (Scuole) von S. Marco (1485—95) und S. Rocco (1517—50) mit prächtig inkrustierten Marmorfassaden. In Verona der höchst elegante Pal. del Consiglio (1476—93) von Fra Giocondo, zweigeschossig mit offener Halle im Erdgeschoß. Aehnlich in der Anlage Loggia del Consiglio in Padua und Pal. Communale in Brescia. Der

bahnbrechende Meister der lombardischen Frührenaissance ist Donato d' Angelo, genannt Bramante (1444—1514), von 1472—99 in Mailand thätig, den Backsteinbau dieser Gegend im antikisierenden Geiste umgestaltend. Von ihm in Mailand: Querschiff und Sakristei von S. Satiro; der an das ältere (gotische) Langhaus angebaute Kuppelbau von S. Maria delle Grazie, mit polygonaler Flachkuppel über quadratischem Mittelraum, aus welchem Chor und Querarme mit halbrundem Abschluß heraustreten, im äußeren Aufbau reich und mit höchster Feinheit gegliedert; Klosterhöfe von S. Ambrogio. Von Bramante beeinflußt das Santuario della Madonna bei Crema von Giov. Battagio (1493); das Innere von S. Maria presso S. Celso in Mailand von Dolcebuono (um 1490 beg.); der kolossal angelegte aber unvollendet gebliebene Dom von Pavia von Christ. Rocchi (1487 beg.); der Ausbau des (gotischen) Domes von Como von Tommaso Rodari. Einzigartig, „das erste dekorative Prachtstück Italiens und der Welt", die Fassade der Certosa von Pavia, wahrscheinlich nach einem Modell Dolcebuonos seit 1491 durch G. A. Omodeo, Ben. da Briosco u. a. ausgeführt. Bei derselben (gotischen) Kirche zwei Frührenaissance-Kreuzgänge mit prächtigem Terracottaschmuck.

In der Zeit der vollen Reife des Stiles, der Periode der **Hochrenaissance** (ital. „Cinquecento"), etwa 1500—1540, werden die römischen Formen mehr im Sinne ihrer Stellung im antiken Bauorganismus angewendet, das spielende dekorative Wesen wird verdrängt durch strengere architektonische Folgerichtigkeit, das Schwelgen in einer Fülle reizvoller Einzelheiten abgelöst durch das Streben nach Einheitlichkeit und einfach-vornehmer Größe, die Schönheit der Verhältnisse im Ganzen und in den Teilen wird oberstes Gesetz. Haupt-Werke und -Meister: In Rom, dem Mittelpunkt der Hochrenaissance-Entwicklung, leitet die Wirksamkeit Bramantes (in den Jahren 1499—1514) die neue Stilphase ein. Bei zwei bisher als Hauptwerke des Meisters geltenden Bauten, der Cancelleria (1486 beg.) und dem Pal. Giraud (1496—1504), mit gleicher Fassadenbildung in feiner Rustika mit korinthischen Pilastern an den oberen Geschossen, wird neuerdings die Autorschaft Bramantes angezweifelt. Sicher von ihm: Rundtempelchen im Klosterhof von S. Pietro in Montorio (1502 voll.); Klosterhof bei S. Maria della Pace; am vatikanischen Palast der Hof von S. Damaso (mit Rafaels Loggien) und die Bauten um den großen hinteren Hof und den Giardino della Pigna (nur teilweise und verkümmert ausgeführt); die großartigste Leistung des Künstlers, der Plan zur Peterskirche, sollte mit einem mächtigen Centralbau über griechischem Kreuz mit hoher Mittelkuppel, 4 Nebenkuppeln über den Eckräumen, halbrundgeschlossenen Kreuzarmen und 4 Ecktürmen das Bauideal der Renaissance verwirklichen (Baubeginn unter Bramantes Leitung 1506). Es folgen: Rafael Santi (1483—1520), als Architekt ein Schüler des Bramante. Werke: Pal. d'Aquila (im 17. Jahrh. zerstört); die Villa Farnesina (1509—11 erb.), einfach anmutiges Sommerhaus (auch dem Peruzzi zugeschrieben); Capella Chigi in S. Maria del Popolo; Pal. Vidoni; die Villa Madama (1516—27 nur zum Teil ausgeführt, jetzt Ruine); in Florenz der prächtige Pal. Pandolfini. Baldassare Peruzzi (1481—1537), von Bramante beeinflußt, in Rom und Siena thätig; sein Hauptwerk in Rom der Pal. Massimi alle Colonne. Antonio da Sangallo d. J. (1483—1546), Hauptschüler Bramantes, Schöpfer des großartigen Pal. Farnese mit prachtvollem Arkadenhof und majestätischer Fassade (das herrliche Hauptgesims dem Michelangelo zugeschrieben). — In Oberitalien zwei aus Bramantes Schule hervorgegangene Hauptmeister: Michele Sanmicheli (1484—1559), berühmt als monumental gestaltender Festungsbaumeister, hauptsächlich in Verona thätig; hier von ihm: Porta Stuppa und Porta Nuova, Pal. Bevilacqua, Pal. Canossa, Pal. Pompei, Capella Pellegrini (köstlicher kleiner Centralbau), in Venedig der Pal. Grimani. Jacopo Sansovino (1486—1570), Bildhauer und Architekt, entfaltete seine Hauptwirksamkeit in Venedig und bequemte sich ganz dem hier herrschenden üppig dekorativen Geschmack an; sein Hauptwerk, die Bibliothek von S. Marco, zweigeschossig, mit römischen Arkaden (Halbsäulen vor den Pfeilern) und reichem Figurenschmuck „wohl das prächtigste profane Gebäude Italiens" (1536 beg.). Außerdem: Die Loggia am Markusturm (1540); Pal. Corner della Cà Grande. Zeitlich zur beginnenden Barockperiode, seinem Stile nach aber noch völlig zur Hochrenaissance gehört der große Andrea Palladio (1508—80) aus Vicenza. Seine zahlreichen Bauten, wie die keines anderen neueren Meisters vom Geiste der Antike durchdrungen, übten den nachhaltigsten Einfluß auf alle streng antikisierenden („klassizistischen") Architekturbestrebungen der Folgezeit aus. Auf dekoratives Beiwerk fast ganz verzichtend erzielt Palladio die höchsten, rein architektonischen Wirkungen durch vollkommene Harmonie der Verhältnisse und kraftvoll edle Gliederung. Hauptwerke: In Vicenza die Basilika (1549 beg.), zweigeschossiger Hallenumbau um das ältere (gotische) Stadthaus, in römischen Arkaden, wobei jedoch die Bogen auf kleineren, von den Pfeilern etwas abstehenden Säulchen aufsitzen („Palladio-Motiv"); die Paläste Barbarano, Chieregati, Marcantonio Tiene, Porto, Valmarana u. a.; das Teatro Olimpico, freie Nach-

bildung antiker Theater; die Villa Rotonda, quadratisch, mit rundem mittleren Kuppelsaal, ionischer Säulenvorhalle (in Form antiker Tempelgiebel) an jeder Seite; in Venedig die Kirchen S. Giorgio Maggiore (1565 beg.), dreischiffige Pfeilerbasilika mit Querschiff und Vierungskuppel, und del Redentore (1577—92), einschiffig mit Seitenkapellen, an beiden Fassaden nur eine Säulenordnung in ganzer Höhe des Mittelteiles.

In Rom ging die Hochrenaissance unmittelbar in den Barockstil über. Auf der Grenze stehen Michelangelo Buonarroti (1475—1564) und Giacomo Barozzio da Vignola (1507—73). Michelangelo, seit 1547 Baumeister von S. Peter, erscheint mit seiner großartigen Vereinfachung von Bramantes Plan und der Neugestaltung der Riesenkuppel mit ihrer unvergleichlich schönen Umrißlinie als der geniale Vollender des gewaltigsten Baugedankens der Renaissance; mit seinen übrigen architektonischen Werken, der Grabkapelle der Medicäer und der Bibliothek bei S. Lorenzo in Florenz, der Außenarchitektur am Chor von S. Peter, den Bauten auf dem Kapitol (Senatorenpalast, Conservatorenpalast und Museum), dem Obergeschoß im Hof des Pal. Farnese, der Porta Pia in Rom, wurde er durch eigenwillige, gegen die Gesetzmäßigkeit der Antike sich auflehnende Formbehandlung der einflußreichste Bahnbrecher des Barockstils. Vignola, eine Zeit lang Michelangelos Hilfsarbeiter, schuf in dem imposanten Schloß Caprarola bei Viterbo (Fünfeckbau um kreisrunden Arkadenhof) noch ein reines Renaissancewerk und gab in seinem berühmten Lehrbuch von den Säulenordnungen die bis zum heutigen Tage tausendfältig benutzten Normen klassischer Gestaltungsweise; sein kirchliches Hauptwerk aber, Il Gesù, die Mutterkirche des Jesuitenordens in Rom (1568 beg.), wurde das Vorbild für den beliebtesten Kirchentypus der Barockzeit (siehe unten!). — In den von der römischen Entwicklung nicht unmittelbar berührten Städten des mittleren und nördlichen Italien äußerte sich der Stil der **Spätrenaissance**, etwa seit der Mitte des 16. bis gegen die Mitte des 17. Jahrh., mehr in der freieren, kräftigeren, bewegteren (aber weniger feinen) Bildung der Einzelformen und in üppigerem Schmuck, als in neuartiger Anlage und Durchgliederung der ganzen Baumassen.

In Mantua wirkte seit 1525 Rafaels Schüler Giulio Romano (1492—1546) am Hofe der Gonzaga. Sein Hauptwerk: der Palazzo del Tè mit prächtigen Innendekorationen. Hervorragende Meister in Florenz: Giorgio Vasari (1511—74), der bekannte Maler und Künstlerbiograph, Schüler Michelangelos; sein Hauptwerk der Palast der Uffizien (1560 beg.). Bartolommeo Ammanati (1511—92), Bildhauer und Architekt; von ihm die eleganteste Brücke der Renaissancezeit, Ponte S. Trinità, und die Hoffassaden des Pal. Pitti. In Genua entfaltete sich in dieser Zeit ein glänzender Palastbau. Die Bodenverhältnisse (viele Paläste lehnen sich an Abhänge) führten hier zu einer die herrlichsten malerischen Durchblicke gewährenden Verbindung von Vestibül, Hallen des höher gelegenen Hofes und wiederum höher liegendem Garten durch prächtige Treppenanlagen. Haupt-Meister und -Werke: Galeazzo Alessi (1512—72); baute: die Kirche S. Maria di Carignano, Centralbau über griechischem Kreuz, verkleinerte Nachbildung des Planes von S. Peter; zahlreiche Paläste und Villen, von denen die wichtigsten: Pal. Cambiaso, Pal. Lercari, Pal. Spinola, die Villen Pallavicini, Scassi, Giustiniani. An Rocco Luragos berühmtem Pal. Doria-Tursi (jetzt Municipio), Bartolommeo Biancos, Pal. Balbi-Durazzo und Universität (1623 beg.) die spezifisch genuesische Anordnung von Eingangshalle, Treppe, Hof in schönster Entfaltung. In Mailand und Bologna ragen Pellegrino Tibaldis (1521—92) kirchliche und profane Bauten hervor; in Venedig ist Vicenzo Scamozzi (1552—1616) der bedeutendste Meister dieser Zeit.

161. Die Renaissance-Architektur außerhalb Italiens. Nahezu ein Jahrhundert später als in Italien gelangte die Formenwelt der Renaissance in der Architektur der übrigen europäischen Länder zu allgemeiner Annahme. Am frühesten (seit dem Ausgang des 15. Jahrh.) erschlossen sich ihr die Gebiete des Kunstgewerbes und der Dekoration (Ornamentik); so war denn auch die Art, wie die neuen Formen dann in der Architektur angewendet wurden, zunächst eine ganz äußerlich dekorative und blieb es auch mehr oder minder noch späterhin bis in die Periode des Barockstiles hinein. Wo im 16. Jahrhundert außerhalb Italiens Werke sich finden, die durch und durch, also vor allem in der Raumgestaltung und Durchgliederung der ganzen Baumassen im antikisierenden Geiste geschaffen sind, rühren sie entweder von Italienern her, die damals an fast alle größeren und kleineren Fürstenhöfe berufen wurden, oder von solchen Künstlern, die lange Zeit in Italien sich aufgehalten und

sich völlig in die dortige Kunst eingelebt hatten. Die heimischen Meister, namentlich in den nördlichen Ländern, hielten dagegen noch lange an den Grundzügen ihrer mittelalterlichen Bautypen fest, deren Besonderheiten ja in den klimatischen Verhältnissen dieser Landstriche, in Charakter, Lebensweise und Sitten ihrer Bewohner eine tiefere sachliche Begründung hatten. Die realen Faktoren blieben umsomehr von entscheidender Bedeutung, als größere Aufgaben fast nur im Gebiete des Profanbaues zu lösen waren; im Kirchenbau trat nach der außerordentlichen Baubegeisterung der gotischen Periode, die allenthalben weit über die nächsten Bedürfnisse hinausgehende Werke hatte beginnen lassen, zu deren Vollendung oft die Mittel nicht mehr aufgebracht werden konnten, nun begreiflicherweise eine längere Zeit des Stillstandes ein. In **Frankreich** waren es die Schlösser der Könige und der Adeligen, bei deren Ausstattung der neue Geschmack zuerst sich Bahn brach, am frühesten in der Innendekoration, dann auch in der Außenarchitektur bei Erneuerungs- und Erweiterungsbauten an älteren Anlagen. Hierbei wie auch bei vollständigen Neuschöpfungen gab man die Grundgestalt der mittelalterlichen feudalen Burg mit ihren locker verbundenen, in der Regel um mehrere Höfe malerisch gruppierten Gebäuden mit hohen Dächern, Giebelfenstern, Türmen, Befestigungsmauern, Wassergräben und Zugbrücken nicht auf; aber der trotzige, abgeschlossene Ernst der gotischen Schlösser wurde nun durch eine spielend-dekorative, mitunter äußerst reiche Einkleidung in feine Renaissanceformen übergeführt in den Eindruck stolzer, heiterer Pracht. (Durch köstliches Detail ausgezeichneter Uebergangsstil unter Franz I.) In der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts bildete sich dann ein Normaltypus des französischen Schlosses mit klarem, symmetrischem Grundplan heraus: hufeisenförmiges Gebäude um großen rechteckigen Hof (cour d'honneur), der an der Zugangsseite in der Regel nur durch eine Mauer oder niedrige Nebengebäude mit großem Mittelportal abgeschlossen ist; vorspringende Eckbauten mit eigenen steilen Dächern („Pavillons") an Stelle der früheren wehrhaften Ecktürme, ein ähnlich behandeltes Mittelrisalit („Mittelpavillon") häufig in der dem Hofeingang gegenübergelegenen Vierecksseite, in welcher die Herrschaftswohnung sich befindet. Neben diesem Hauptgebäude mitunter ein von Nebengebäuden umgebener Wirtschaftshof (basse cour), rückwärts der Garten. Diese Grundform, die sich durch das 17. und 18. Jahrhundert erhält, wird dann auch auf die städtischen Schlösser und Paläste („Hôtels") übertragen; bei diesen liegt also gewöhnlich nur der vordere Abschluß des Hofes mit dem Einfahrtsthor an der Straße, die Fassaden des Hauptgebäudes sind gegen den „Ehrenhof" gewendet. Die Gliederung des Außenbaues, in der Regel in Stockwerksteilung mit Pilastern und Gebälken, geht wie in Italien von der graziös spielenden, schmuckfreudigen Art der Frührenaissance in eine architektonisch-strengere, dem Wesen der antiken Formen mehr Rechnung tragende über. Daneben bricht gegen den Ausgang des 16. Jahrhunderts da und dort eine ziemlich barocke Phantastik durch. Maßgebend für die Gesamterscheinung aber bleiben gewisse nordische und nationale Eigentümlichkeiten: große rechtwinklige Fenster (häufig mit steinernen Kreuzpfosten), auf dem Haupt-

gesims aufsitzende Dachfenster („Lucarnen") in oft sehr reichen Steinumrahmungen, steile über den Pavillons und den Zwischenbauten gesondert sich erhebende Dächer mit zahlreichen hohen, dekorativ ausgebildeten Schornsteinen, mitunter auch mit Metallverzierungen auf den Firsten. Die Kirchenbauten dieser Periode werden entweder noch ganz gotisch oder in einem Mischstil ausgeführt, in welchem das gotische System in Renaissanceformen übersetzt ist. — In Deutschland erlangte der Stil nicht jene festen nationalen Grundzüge, wie in Frankreich; doch ist hier in Betracht zu ziehen, daß die ziemlich spät (seit der Mitte des 16. Jahrh.) einsetzende Entwicklung im vollen Aufschwung, eben als sie die Richtung auf das Großzügige, Monumentale nahm, durch den dreißigjährigen Krieg jäh unterbrochen wurde. Bestimmte Bautypen hat die deutsche Renaissance nicht hervorgebracht; ihre Werke sind von größter Mannigfaltigkeit. Sie scheiden sich deutlich in zwei Gruppen: in jene, die von Italienern oder in Italien ausgebildeten (meist niederländischen) Künstlern herrühren und in die der heimischen Meister. Bei letzteren bleibt das mittelalterliche Element im Gesamtplan durchaus vorherrschend, damit auch ein ausgesprochen malerischer Zug; die dekorative Bekleidung wird mit noch größerer individueller Freiheit und Unbekümmertheit um die organische Bedeutung der antiken Formen behandelt, wie bei den großen französischen Meistern. Besonders bevorzugt in der Ausschmückung sind die Giebel, Erker und Thore; namentlich die Giebel werden nach der nordisch-mittelalterlichen Gepflogenheit, die Häuser mit der Schmalseite an die Straße zu stellen, ein Hauptgegenstand der Fassadendekoration. In der Umrißlinie abgetreppt oder mit aus- und einwärtsschwingenden Voluten ausgezackt, mit Obelisken, Figuren &c. &c. geschmückt werden sie dann auch als Zieraufsätze über dem Dachgesims der Langseiten gerne angewendet. In der Gestaltung der Einzelformen und im Ornament macht sich der Vorgang des Kunstgewerbes bemerkbar: Säulenschäfte werden wie Baluster und Kandelaber behandelt oder mit einer Nachahmung von Eisenbeschläg überzogen; an Metallbeschläg erinnern andere agraffenartige Zierstücke, an ausgeschnittenes Blech oder Leder das so beliebte „Roll- und Bandelwerk", das vornehmlich zur Kartuschenbildung dient. Oft besteht überhaupt in der Gliederungs- und Ausschmückungsweise von Möbelstücken (Schränken) und Fassaden kein grundsätzlicher Unterschied. — Die Renaissancearchitektur in den Niederlanden, in Dänemark und Skandinavien ist der deutschen verwandt. Charakteristisch für Holland und die benachbarten Landstriche ist eine ziemlich unruhige Verbindung von Haustein und Ziegeln. In England mischten sich der sehr zähe festgehaltenen Gotik erst seit der Regierung der Königin Elisabeth Renaissanceformen in dekorativer Anwendung bei („Elizabethan style"). Die wichtigsten Baudenkmale dieser Zeit, die Schlösser, unterscheiden sich in der Gesamtanlage von denen der anderen Länder dadurch, daß ihre Masse im Innern nur von kleinen Lichthöfen durchsetzt ist, nach außen aber in sehr bewegter Umrißlinie begrenzt wird, wobei zahlreiche erkerartige Ausbuchtungen von möglichst vielen Räumen aus wechselnde Ausblicke auf die Landschaft ermöglichen sollen. — In Spanien

führte das Eindringen der Renaissance (seit dem Ausgang des 15. Jahrh.) zu einem glänzenden, dekorativ höchst reizvollen Uebergangsstil, in welchem gotische, maurische und antikisierende Formen in phantasievollster Weise verschmolzen wurden. Man unterscheidet einen „Mudejar-Stil“, bei welchem das maurische Element noch stark hervortritt, und einen „Plateresken-(Goldschmied-)Stil“ (ohne maurische Beimischungen). Daneben erscheint ein dem französischen und niederländischen verwandter Frührenaissancestil. Gegen die Mitte des 16. Jahrh. nahmen dann einige Hauptmeister die italienische Hochrenaissance auf in strenger, sehr ernster Auffassung unter Abstreifung des spielend Dekorativen „Desornamentado“.

Wichtigste Denkmäler und Meister: In **Frankreich** die Schlösser Franz' I. zu Blois (Nordflügel mit prächtiger Fassade und Treppenturm im Hof), Chambord (1526 beg.), einheitliche, sehr stattliche und reiche Anlage, Fontainebleau, außerordentlich ausgedehnte, mehrere Höfe umziehende Baugruppe (unter Mitwirkung italienischer Künstler entstanden) mit herrlichen Innenräumen, S. Germain-en-Laye bei Paris. Die Adelsschlösser Chenonceau (1515 beg.) und Bury bei Blois, zu Azay-le-Rideau (um 1520 erb.) zu Chateaudun, (1502—32 erneuert) mit großartigem Treppenhaus. Die Rathäuser zu Orléans, Beaugency (beide Anf. 16. Jahrh.), Paris (seit 1533 erb.). Hôtel Ecoville in Caen (1530 erb.); die Häuser Franz' I. in Orléans und Paris. Schönstes Werk des kirchlichen Uebergangsstiles: der Chor von S. Pierre in Caen (seit 1521). Die Hochrenaissance vertreten einige hervorragende Meister: Pierre Lescot (1510—78), seit 1546 Architekt des durch Franz I. ins Werk gesetzten Umbaues des Louvre, schuf in den Hoffassaden (an der Südwestecke des jetzigen erweiterten Baues) ein vielbewundertes Musterstück der französ. Renaissance. Philibert de l'Orme (ca. 1515—70), auch als Theoretiker hochgeschätzt; von seinen zahlreichen Werken die bedeutendsten: Schloß Anet, durch Heinrich II. für Diana von Poitiers erb. (seit 1552), in der Revolution größtenteils zerstört; die Tuilerien in Paris, als großartige, sehr ausgedehnte Palastanlage für Katharina von Medici geplant (1564), nur zum kleinen Teil ausgef., 1871 zerstört; am Erdgeschoß des Künstlers „französische Ordnung“. Jean Bullant (ca. 1515—78), de l'Ormes Nachfolger am Bau der Tuilerien (1570—72) und anderer königlicher Schlösser; sein Hauptwerk Schloß Ecouen bei Paris. Hervorragende Schlösser dieser Epoche, deren Architekten nicht bekannt sind: Ancy-le-Franc (Burgund), Vallery (bei Sens), Verneuil (Picardie), du Pailly (bei Langres), Sully (Burgund). Als Herausgeber sehr wertvoller architektonischer Stichwerke bekannt und einflußreich: Jacques Androuet du Cerceau (ca. 1510—85).

In **Deutschland**: Die Residenz in Landshut (1536—43), in der Hauptsache von Italienern erbaut und ausgeschmückt (ganz italienisch); ähnlich Teile der Burg Trausnitz; die seit etwa 1565 ausgeführten Bauten der Residenz in München, am bedeutendsten die 1600—16 unter Peter Candids Leitung errichteten Flügel um den „Kaiserhof“ mit reich ausgestatteten Innenräumen; das alte Schloß in Stuttgart (seit 1553) von Meister Alberlin Tretsch; das Neue Lusthaus ebenda (1575—93 erb.) von Meister G. Beer, 1846 abgerissen; der Otto-Heinrichsbau (1556—63) und der Friedrichsbau (1601—7) des Heidelberger Schlosses (letzterer von Meister Joh. Schoch), 1693 zerstört, die Fassaden echte, dekorativ glänzende Leistungen deutscher Renaissance; im Stilcharakter dem Friedrichsbau nahestehend das Schloß zu Aschaffenburg (1605—13) von Meister G. Riedinger, prächtiger, sehr regelmäßiger und einheitlicher Bau; die Plassenburg bei Kulmbach (1554 beg.) mit schönem Arkadenhof; das Schloß zu Dresden (seit ca. 1547) von Kaspar Voigt von Wierandt, mit schön dekorierten Treppentürmen im Hof; das Schloß Hartenfels in Torgau (circa 1532—44) von Meister Konrad Krebs, mit prächtigem Treppenturm; der Fürstenhof zu Wismar seit 1553), feiner Backsteinbau; das Schloß zu Güstrow; die Hämelschenburg bei Hameln (1588—1612); das Piastenschloß in Brieg (seit 1547); in Oestreich einige ganz unter italienischem Einfluß entstandene Werke: das Belvedere auf dem Hradschin in Prag (1536 beg.) von Paolo della Stella, kleines Lusthaus von edelsten Verhältnissen und vollendet feiner Durchbildung; Schloß Stern am weißen Berg bei Prag, originell im Grundriß (sternförmig), mit feinen Stuckdekorationen im Innern; die Gartenhalle des Waldstein-Palastes in Prag (um 1625); Schloß Porzia in Spital (Kärnten). — Bürgerliche Gebäude: Rathäuser der 2. Hälfte des 16. Jahrh. zu Rothenburg a. d. T., Straßburg, Köln, Görlitz, Lübeck, Posen, Emden, aus dem 17. Jahrh. zu Augsburg (von Elias Holl 1615—20 erb.), Nürnberg (Hauptteil 1613—19 von Eucharius Holzschuher erb.), Bremen (prächtige Ostfassade von Lüder von Bentheim, 1612 beg.); das Zeughaus in Augsburg von



Die Certosa bei Pavia



Kuppel des St. Peter in Rom

Das Innere des St. Peter in Rom



Der Palast Pitti in Florenz

Das Rathaus in Bremen



Das Pellerhaus in Nürnberg. Hofansicht

Elias Holl; das Zeughaus in Danzig; das Gewandhaus in Braunschweig; das Fleischerzunfthaus in Hildesheim; das Ständehaus in Graz. Privathäuser: das Pellerhaus in Nürnberg; das Haus zum Ritter in Heidelberg; das Leibnitzhaus in Hannover; das Salzhaus in Frankfurt a. M. (Holzbau); Holz- und Fachwerksbauten in Braunschweig, Hildesheim, Hameln u. a. O. In der Schweiz: das Geltenzunfthaus und der Spießhof in Basel; das Rathaus und das Regierungsgebäude in Luzern. — Im Kirchenbau die wichtigsten Beispiele des Mischstiles die Kirche zu Bückeburg (1615 voll.) und die Marienkirche in Wolfenbüttel (1608 beg.), Hallenkirchen, in Grundriß und Aufbau noch gotisch, in den Einzelformen in teilweise schon barocker Renaissance. Stark unter italienischem Einfluß steht das kirchliche Hauptwerk der Renaissance auf deutschem Boden, die S. Michaelskirche in München (1582—97), Jesuitenkirche, im Grundplan von der Mutterkirche des Ordens in Rom, Il Gesù, abhängig, mit breitem, von mächtiger Tonne überwölbtem Langhaus, seitlichen Kapellen (aber ohne Vierungskuppel), von großartig-schöner Raumwirkung. (Meister wahrscheinlich Friedrich Sustris und Wendel Dietrich).

In den **Niederlanden** entfaltet sich der Stil vornehmlich an Rathäusern, Gildehäusern und Privathäusern. In Belgien: das Rathaus in Antwerpen (1561—65 erb.) von Cornelis Floris (gen. de Vriendt); von demselben Meister das Hansahaus in Antwerpen; die Stadthäuser zu Gent und Ypern; das Tribunal und das Salmhaus in Mecheln. In Holland die stattlichen Rathäuser im Haag (1564 beg.), in Leiden (1597—1604), in Harlem, in Naarden (Anf. des 17. Jahrh.); das Haus der Schlächtergilde in Harlem. — In **Dänemark** die Schlösser Fredericksborg und Rosenborg bei Kopenhagen, Kronborg bei Helsingör (Anf. des 17. Jahrh.) im Stilcharakter der gleichzeitigen holländischen Bauten; die Börse in Kopenhagen (1624—40) mit barocken Giebeln und phantastischem Turm. — In **Schweden** die Schlösser Gripsholm am Mälarsee (1537 beg.), Kalmar (1538 beg.) hauptsächlich von deutschen Meistern; Schloß von Vadstena (Ende des 16. Jahrh.); Hauptwerke, wie die Schlösser zu Stockholm und Upsala, untergegangen. — In **England** groß angelegte, zum Teil sehr reich ausgestattete Adelsschlösser und Kollegiengebäude. Schloßbauten aus der 2. Hälfte des 16. Jahrh.: Longleat House, Burleigh House, Wollaton House, Longford Castle, vom Anfang des 17. Jahrh.: Holland House, Cajus College, S. Peter College, Trinity College in Cambridge; S. Johns College und die Universität in Oxford; Heriothospital in Edinburg.

In **Spanien** Hauptbeispiele des Mudejarstiles: der Palast Infantado zur Guadalajara (1461 beg.), sogen. Haus des Pilatus in Sevilla (um 1500 beg.); des Plateresкenstiles: die Casa de las Conchas in Salamanca (Ende des 15. Jahrh.); das Kollegiengebäude S. Cruz (1480—92) und das Findelhaus zu Valladolid (1504—14) von dem Hauptmeister des Stiles Enrique de Egas; das Kloster S. Gregorio ebenda (1488—98); Fassade der Universitätsbibliothek in Salamanca. Mehr unter italienischem Einfluß stehende Frührenaissancewerke: Das Kloster S. Marco in Leon; das Rathaus in Sevilla, die Kapelle der neuen Könige in der Kathedrale von Toledo (1531). Hauptwerke des strengen, klassizistischen Stils: der Palast Karls V. bei der Alhambra (1527—33) von Machuca, ein Quadrat mit rundem Säulenhof; die Kathedrale von Jaen (1532 beg.) von P. de Valdevira; der Escorial (1563—84) von Juan de Toledo und Juan de Herrera, riesiger rechteckiger Bau aus Granitquadern, Kirche, Kloster, Königspalast und mehrere große Höfe umfassend, ernst, kalt, beinahe düster; andere Bauten Herreras: die Börse in Sevilla (1584—98), das Schloß von Aranjuez, die Kathedrale zu Valladolid.

162. Der Barockstil und die gleichzeitige Spätrenaissance. Etwa seit der Mitte des 16. Jahrh. treten in der italienischen, insbesondere der römischen Renaissanceentwicklung die Merkmale eines von der strengen, „klassischen“ Auffassung der Antike mehr und mehr hinweglenkenden Formgefühls hervor, dessen mächtiges, nach einer bestimmten Richtung stetig weiterdrängendes Anwachsen eine neue Stilphase begründete, die des Barockstiles. (Zeitliche Begrenzung etwa 1580—1780.) Der Name „Barock“ — wahrscheinlich von dem französischen Adjektiv baroque = schiefrund (bei Perlen), unregelmäßig, wunderlich — wurde (wie die Bezeichnung „gotisch“) ursprünglich im verächtlichen Sinn gebraucht (seit Ende des 18. Jahrh.), hat aber nun den Beigeschmack des Lächerlichen vollständig verloren, nachdem ja auch die Beurteilung der Schöpfungen jener Stilperiode aus der grundsätzlichen Verdammung zu Zeiten des Klassizismus in eine gerechtere, verständnisvollere Würdigung ihrer Eigenart sich ver-

wandelt hat. Man sah früher im Barock nur den „Verfall“, die „Entartung“ der Renaissancekunst. Neuerdings hat man den Stil unter dem richtigeren Gesichtspunkt betrachten gelernt, daß ein vom Geiste der Renaissance wesentlich verschiedener, nicht schlechthin minderwertiger Stimmungsgehalt neue, zum Teil sehr kühne und packende künstlerische Ausdrucksformen suchte und fand. Dabei wird die Gefahr, in das andere Extrem, in eine Ueberschätzung der Leistungen des Stiles zu verfallen, nicht immer vermieden; denn häufig vergißt man zu prüfen, inwieweit jener neue Stimmungsgehalt, zu dessen Ausdruck die Barockkünstler vor keinem Mittel zurückschreckten, den bildenden Künsten, insbesondere der Architektur zugemutet werden kann, ohne daß dadurch das eigentliche Lebenselement jener Künste zersetzend angegriffen wird. Jedenfalls aber verkennt man das Wesen des Barockstils, wenn man es nur in dem abnehmenden Feingefühl und der zunehmenden Willkür bei der Anwendung und Umbildung der antiken Formen sucht, und wenn man einzelne einflußreiche Meister als die Urheber dieser „Verwilderung“ persönlich verantwortlich machen möchte. Seit langem wird Michelangelo, der von sich selbst erklärte, daß er weder auf ein antikes noch auf ein modernes architektonisches Gesetz sich verpflichtet halte, der „Vater des Barock“ genannt. So sicher das Beispiel seines trotzigen Individualismus allen auf subjektiv-freies Gestalten gerichteten Bestrebungen in stärkstem Maße Vorschub leistete, so wenig wird bezweifelt werden können, daß auch ohne das Eingreifen des Gewaltigen die Entwicklung keinen wesentlich anderen Verlauf genommen haben würde. Wie am Ausgang der antik-römischen und der gotischen Kunstperiode folgte dem Höhepunkt der Stilreife ein Verlangen nach stärkeren Effekten, nach neuen verblüffenden Reizen. Dem mitunter bis zum Krankhaften erhitzten Ehrgeiz der Künstler kamen gewichtige kulturelle Faktoren entgegen: Das wachsende Gefallen der Machthaber an blendender, pathetisch-prunkvoller Repräsentation, die zu schwül-sinnlicher Ekstase hinneigende Frömmigkeit des Katholizismus der Gegenreformation, der Siegesjubel der „triumphierenden Kirche“, zu deren Stärkung und Verherrlichung insbesondere die Jesuiten allen äußerlichen, die Gemüter bezwingenden Pomp aufzuwenden nicht verschmähten. Dem entsprechen die markantesten Züge des „echten“ (römischen) Barockstils: Eine Steigerung der Wirkung wird gesucht nach der Richtung des **Kraftvollen, Wuchtigen, Kolossalen**. Der Bau soll schon durch seine gedrungene Massigkeit imponieren. So hält der römische Barockpalast an jenem ernsten Renaissance-Typus fest, dessen Fassaden die einfachen Reihen weitgestellter, kräftig umrahmter Fenster in der hohen, glatten, durch nur Stockwerksgurte geteilten Wand zeigen. Erst spät und nur in vereinzelten Fällen (durch Bernini) werden die oberen Geschoße durch eine große Säulen- oder Pilaster-Ordnung zusammengefaßt nach der Art der oberitalienischen Meister der Spätrenaissance (Palladio, San Michele, Alessi). Die Mauer wird als einheitliche Masse behandelt (die künstlerisch ausgestaltete Quaderschichtung verschwindet); ihre lastende Schwere wird in der Gliederung stärker betont. Der massige Pfeiler verdrängt die leichtere, elastischere Säule (an den Hofarkaden der Paläste, im In-

nern der Kirchen). An Stelle der gleichmäßigen Durchgliederung des Ganzen, der harmonischen Zusammenfügung gleichwertig-selbständiger Teile (wie in der Renaissance) tritt ein Streben nach Konzentration, nach Zusammenziehung und Unterordnung der einzelnen Teile unter große dominierende Hauptformen. So bevorzugt der Kirchenbau nun große einheitlich wirkende Räume vor mehrschiffigen Anlagen; an den Kirchenfassaden steigert sich die Reliefwirkung, der Reichtum der Formen von außen nach der Mitte zu: die Glieder ballen sich hier zusammen und treten stärker hervor; statt des renaissancemäßigen Nebeneinander von Kassetten oder nicht sehr verschieden großen Feldern dehnen sich nun mächtige Bildflächen mit oder ohne kleine Nebenfelder über die Decken aus. Aber trotz der Vorliebe für Einheitlichkeit der Raumwirkung kam der Barock von dem „Ideal der Renaissance", dem Centralbau, ab; der gebräuchlichste Kirchentypus des Barockstils wurde jene Verbindung von Langhaus und Kuppel, wie sie Vignola bei der Hauptkirche des Jesuitenordens, Il Gesù in Rom, festgelegt hatte: an ein breites, nur mäßig langes, von mächtiger Tonne überwölbtes Langhaus mit seitlichen Kapellen schließt die Kuppelvierung mit ganz kurzen Querschiffarmen (die über die Umfassungsmauern gar nicht oder nur wenig vortreten), dann der tiefe, im Halbrund endigende Chor. So sehr befriedigte diese Raumbildung, daß man kein Bedenken trug, auch dem Centralbau von S. Peter ein Langhaus anzufügen. Dabei waren neben den rituellen Rücksichten gewiß auch ästhetische Gründe im Spiel: Das vollkommene Gleichgewicht, das „schöne ruhige Sein" des reinen Centralbaus (wie überhaupt des Renaissance-Charakters) entsprach dem veränderten Formgefühl nicht mehr; ihm wurde das Werdende, Spannende, Bewegte reizvoller. Nun hat aber „das Longitudinale eine bestimmte Richtung und scheint sich in dieser Richtung fortwährend zu bewegen. Das kirchliche Langhaus mit Kuppel weiß diesen Eindruck aufs höchste zu steigern: mit Zaubergewalt wird der Eintretende vorwärts gezogen, dem Licht entgegen, das aus der Kuppel herabflutet. Die Kuppel selber wird erst im Vorwärtsschreiten, sie wächst vor unserem Auge und eben dieser Reiz des Werdens war so recht im Sinne der Barockkunst" (H. Wölfflin*). Das Moment der Spannung, der Bewegung, einer gewissen leidenschaftlichen Erregtheit tritt allenthalben im barocken Formausdruck hervor. An Stelle der fest in sich ruhenden Figur des Kreises wird das beweglichere Oval beliebt im Grundriß sowohl — bei kirchlichen Centralbauten müssen sogar die Kuppeln der ovalen Grundform folgen — wie auch im Aufbau bei Bögen, Fensteröffnungen, Medaillons und dergl. Vor allem wird die ruhige gerade Linie in der verschiedensten Weise in Schwingung versetzt: Fassaden werden aus- und einwärts gebogen („wogende Grundrißlinie"), Gesimse werden in horizontaler und vertikaler Richtung gekrümmt, schließlich wird die so bewirkte Unruhe noch dadurch gesteigert, daß einzelne Teile, wie Säulen, Pilaster, Postamente, schräg (nicht im rechten Winkel) vor die Mauerflucht gesetzt werden. Dabei wer-

*) Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. München 1888.

den die Bauglieder der Antike, deren Form als der künstlerische Ausdruck einer statischen Funktion sich herausbildete, oft ohne Rücksicht auf diesen ihren konstruktiven Sinn lediglich nach plastischen und malerischen Gesichtspunkten behandelt, sie werden aus ihrer natürlichen Lage gebracht, in der ruhigen Ausübung ihrer statischen Leistung unterbrochen: Gesimse „bäumen sich auf", Gebälke werden durchschnitten und mehrfach verkröpft (in Absätzen vorgeschoben), Giebeln wird die Spitze ausgeschnitten, ihre aufsteigenden Gesimse werden eingerollt oder in eine Doppelschwingung versetzt, Säulenschäfte werden spiralförmig gewunden oder, wie auch Fenster- und Thürumrahmungen, mit vortretenden Würfeln („Bossen") durchsetzt („das Geformte ringt mit dem Ungeformten"); auch durch gedrückte, eingeklemmte, über die Umrahmung herausquellende Formen wird der Eindruck der Spannung und Bewegung, des nicht ganz im Gleichgewicht Befindlichen erzeugt. Ein Spannungsmoment liegt auch in einer weiteren Eigentümlichkeit der Barockarchitektur, die zumeist allerdings das Verlangen nach Fülle und Nachdrücklichkeit bekundet, es ist die Vervielfältigung der Glieder: Wandsäulen und Pilaster werden seitlich von 1, 2, 3 Paaren von Halb- und Viertelspilastern begleitet („Pilasterbündel"); dem entsprechen je nach Umständen ebensoviele Verkröpfungen im Gebälk und im Sockel; Fenster und Thürumrahmungen, auch andere Einfassungsprofile erhalten seitliche Begleitstreifen, sodaß sich ihre äußere Kante nicht scharf gegen die Mauer absetzt, sondern ein „verschwimmender Umriß" entsteht; Attiken werden verdoppelt; oft werden 2 und 3 Giebel ineinandergeschachtelt u. dergl. m. Hand in Hand mit dieser Vervielfachung geht eine Verstärkung des Reliefs und eine Vergröberung des Details. „Eine nahe Folge dieser Derbheit war die Abstumpfung des Auges für alle feineren Nuancen . . . Manche Architekten komponieren in einem beständigen Fortissimo" (J. Burckhardt). Der Barock sucht eben vor allem den Effekt im Großen, ein möglichst wirkungsvolles, abwechselungsreiches Spiel der Licht- und Schattenmassen; er ist ein spezifisch malerischer Stil. Schon in der starken Bewegtheit, in dem verschwimmenden Umriß liegt ein malerischer Zug; weit mehr aber in der Berechnung der Lichtwirkung, die namentlich bei kirchlichen Innenräumen zu sehr stimmungsvollen Kontrasten, aber auch zu plumpen äußerlich-theatralischen Effekten ausgenutzt wird. Auch hierbei äußert sich im absichtlichen Versenken einzelner Räume in mystisches Dämmerlicht die Neigung zum Verwischen der festen, klaren Linien, zur Ueberleitung des Einfach-Uebersichtlichen in das Traumhaft-Verschwimmende, Unfaßbare. Nicht weniger in der Dekoration. Im weitgehendsten Zusammenwirken von Architektur, Plastik und Malerei bis zu völliger Auflösung der Grenzen zwischen den drei Kunstgebieten werden möglichst drastische, üppig-reiche, oft sogar auf Täuschung des Auges, auf sehr realistische Illusion abzielende Wirkungen gesucht. Nicht nur plastische sondern auch gemalte Darstellungen quellen über ihre Umrahmung hinaus, indem Gewandpartien, Arme und Beine von Figuren am Rande von Gemälden plastisch und über die Einfassungsprofile über-

greifend gebildet werden (an Dekken, Pendentif-Medaillons und dergl.). Durch virtuos gemalte perspektivische Architekturen an den Decken, die eine weitere Fortsetzung der Wandarchitektur nach oben vorstellen und in der Mitte den offenen Himmel mit lichtem Gewölk, schwebenden Genien oder Engelsscharen sehen lassen, wird die Vorstellung des festen Raumabschlusses aufgehoben und die Phantasie des Beschauers ins Unbegrenzte hinausgezogen. (Auch in der reinen Architektur werden mitunter perspektivische Künsteleien angewandt.) Was der selbstbewußte Wagemut der Barockkünstler nach solchen Formprinzipien leistete, ist im einzelnen natürlich von größter Mannigfaltigkeit und von sehr verschiedenem Wert. Die zahllosen Werke dieser Stilepoche stufen sich ab zwischen sehr bedeutenden Schöpfungen genialer Erfindungs- und Gestaltungskraft und bizarren, monströsen Erzeugnissen maßloser Originalitätssucht und verwilderten Geschmackes. — Nächst Rom, dem Ausgangs- und Mittelpunkt der Entwicklung, ist Süd-Italien ein Hauptgebiet der spezifischen Barock-Architektur; in Mittel- und Nord-Italien bleibt im 17. und 18. Jahrh. eine im Detail und in der Dekoration mehr oder weniger barocke, in der Gestaltung der ganzen Baumassen aber der charakteristischen Züge des neuen Formgefühls entbehrende Spätrenaissance vorherrschend (daneben allerdings auch zahlreiche Werke von Meistern, die aus der römischen Schule hervorgegangen). Das Auftreten des Stils in den übrigen Ländern läßt die führende Stellung Roms augenfällig erkennen. Am ausschließlichsten angewendet und am üppigsten entfaltet findet sich der eigentliche Barockstil in jenen Ländern, die in den Stürmen der Reformation dem Papsttum treu geblieben sind, also neben Italien in Süddeutschland, Oesterreich, Belgien, Spanien und Portugal. In Holland und einem Teile von Norddeutschland dagegen erhielt sich eine strengere, ernstere Spätrenaissance, schärfer ausgeprägt noch in England, wo am Anfang des 17. Jahrhunderts der Hofarchitekt Inigo Jones eine eng an Palladio anschließende klassizistische Richtung begründete, die während der Folgezeit, von barocken Einflüssen wenig berührt, die herrschende blieb. Eine Sonderstellung nimmt in dieser Epoche Frankreich ein. Hier setzte sich den Einflüssen von Rom auf kirchlichem Gebiete ein früh erstarktes Nationalitätsbewußtsein entgegen, das durch die centralisierende Staatsgewalt eines mächtigen, glanzvollen Königtums höchste Förderung erhielt. Die Pariser Hofkunst wurde tonangebend für ganz Frankreich, seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts für ganz Europa. In dieser Kunst bildete sich während der langen Regierung Ludwigs XIV. eine eigentümliche Zwiespältigkeit heraus: in der Außen-Architektur gewann eine strenge, klassizistische Auffassung mehr und mehr die Oberhand und fand an der 1671 gegründeten Académie royale de l'architecture eine staatlich autoritative Pflegestätte; in der Innen-Ausstattung dagegen und im Kunstgewerbe entfaltete sich, dem überschwänglichen Prunkbedürfnis des „Sonnenkönigs" entsprechend, ein pomphaft-üppiger Dekorationsstil ganz nach dem Vorbild des italienischen Hoch-Barock im innigsten Zusammenwirken von Architektur, Plastik und Malerei. Hieraus entwickelte sich dann unter steter Zurückdrängung und Auflösung der

architektonischen Elemente am Anfang des 18. Jahrhunderts das Rokoko. Die Franzosen benennen diese vorwiegend in der Dekoration sich ausprägenden Stilphasen nach ihren Königen: style Louis XIV., style Louis XV. (Rokoko), style Louis XVI. (Uebergang vom Rokoko zum Klassizismus).

Haupt-Meister und -Werke in **Italien:** In Rom führte Giacomo della Porta (1541—1604), der bedeutendste Schüler Vignolas, als dessen Nachfolger im Amte des Baumeisters von S. Peter die Wölbung der gewaltigen Kuppel aus (nach Michelangelos Modell); von ihm außerdem: die Fassaden von S. Catarina de' Funari, Il Gesù, S. Luigi de' Francesi, die Hofarchitektur der Sapienza, die kleine Kirche S. Maria de' monti, die Villa Aldobrandini in Frascati, mehrere Paläste und Brunnen. Von Martino Lunghi (ca. 1530—1600) der Pal. Borghese mit prächtigem Arkadenhof (mit verdoppelten Säulen), der Umbau von S. Maria della Vallicella. Von Onorio Lunghi (dem Sohne des Martino) S. Carlo al Corso (1612 beg.). Von Ottavio Mascherino der Pal. Quirinale. Von Annibale Lippi die Villa Medici (mit reicher Gartenfront). Von Giov. Vasanzio die Villa Borghese. Von Domenico Fontana (1543—1607) die Laterne der Kuppel von S. Peter, der Lateranspalast und die anstoßende Loggia der Kirche, ein Flügel des Vatikanischen Palastes, die monumentalen Brunnenfassaden der Aqua Paola und Aqua felice; Palazzo reale und Palazzo de' Studi (Nationalmuseum) in Neapel. Zwei bedeutende römische Kirchen nach dem Vorbild des Gesù: S. Andrea della Valle (1594 beg.) von P. P. Olivieri (weitergeführt von Maderna, Fassade von Carlo Rainaldi); S. Ignazio (1626 beg.) nach Plänen des Malers Domenichino, die Fassade von Alessandro Algardi (von dem auch die Villa Pamfili). Carlo Maderna (1556—1629) fügte als Baumeister von S. Peter (seit 1605) dem Centralbau von Bramante-Michelangelo auf Geheiß Pauls V. das Langhaus an: Mittelschiff, etwas breiter als die Bögen der Kuppelvierung, mit Tonnengewölbe, Seitenschiffe in der Breite der Kuppelpfeiler mit ovalen Kuppelgewölben, seitliche Kapellen, von denen zwei, unmittelbar an den Umgang um die Kuppel anstoßend, als größere, abgeschlossene Räume angelegt sind. Die Innenarchitektur mit mächtigen korinthischen Doppelpilastern an den Arkadenpfeilern des Mittelschiffes, im System vom Centralhaus abhängig, in der Formgebung im einzelnen gemäßigt (der barocke Eindruck zumeist durch Berninis Marmorinkrustation und dekorative Plastik bedingt). Die Außenarchitektur (riesige korinthische Pilasterordnung mit hoher Attika darüber) durch die unter Michelangelo ausgeführten Chorpartien vorgezeichnet; die Fassade mit viersäuligem, giebelbekröntem Mittelrisalit von nicht ganz befriedigender Wirkung (hauptsächlich infolge Wegbleibens der von Maderna geplanten mäßig hohen Ecktürme). Zwischen Fassade und Langhaus prächtige Vorhalle, darüber ein Saal. Durch den Anbau des Langhauses wurde S. Peter die größte Kirche der Welt (Flächeinhalt: 21096 Quadratmeter). Weitere Werke Madernas: Die Fassade von S. Susanna, Muster einer gemäßigt barocken Kirchenfassade nach dem von G. della Porta und M. Lunghi vorgebildeten zweigeschoßigen Typus; die Paläste Mattei, Odescalchi, Barberini; Brunnen auf dem Petersplatz, Innenausstattung von S. Maria della Vittoria (von Bernini voll., Fassade von G. B. Soria). Lorenzo Bernini (1599—1680), der einst hochberühmte, dann vielgeschmähte Großmeister des Barockstils, von genialer, vielseitiger Begabung (Bildhauer, Architekt, Maler), vollendete im wesentlichen das Riesenwerk von S. Peter durch die hochmonumentale Ausgestaltung des Platzes vor der Kirche mit den berühmten Kolonnaden (1667 beg.). Im Innern der Kirche von ihm das bronzene Tabernakel (Hochaltar) unter der Kuppel, Teile der dekorativen Ausstattung des Langhauses; im Vatikan die Scala regia, Prachttreppe mit raffinierter perspektivischer Ausnützung der Raumverhältnisse (Verengerung nach oben). Andere Werke: Fassade des Pal. Odescalchi; Ausbau des Pal. Barberini; Pal. Ludovisi (jetzt di Monte Citorio); mehrere kleinere Kirchen; Brunnen auf der Piazza Navona, di Spagna, del Tritone, im Park der Villa Borghese. Francesco Borromini (1599—1667), leidenschaftlich ehrgeiziger Nebenbuhler Berninis, Hauptbegründer des ausschweifenden bizarren Barocks; baute: Die kleinen Centralkirchen S. Carlo alle quattro Fontane mit ovaler Kuppel, geschweifter Fassade, absonderlichem Detail; S. Ivo alla Sapienza mit geistvollem Grundriß, sehr merkwürdiger äußerer Gestaltung der Kuppel (Laterne mit hoher, spiralförmig gewundener Spitze); Oratorium und Fassade des Klosters S. Filippo Neri; Türme von S. Andrea delle Fratte und S. Agnese (?); Gang in Reliefperspektive im Hof des Pal. Spada; die Umgestaltung des Innern der Lateransbasilika. Pietro da Cortona (1596—1669), Maler und Architekt, größter, einflußreichster Meister der edel-barocken Innendekoration. Von der außerordentlichen Menge seiner glänzenden, höchst phantasievollen Schöpfungen dieser Art (es sind zumeist Deckengemälde mit prächtigen architektonisch-plastischen Einfassungen) seien genannt: Die Ausschmückung einer Reihe von Sälen im Pal. Pitti in Florenz,

des Hauptsaales im Pal. Barberini, der Kirchen S. Maria della Vallicella, S. Carlo al Corso, Il Gesù (wahrscheinlich) in Rom. Rein architektonische Werke: Die Kirche SS. Luca e Martina, die malerisch sehr wirkungsvolle, im Detail feine Fassade von S. Maria della Pace, die Fassade von S. Maria in Via lata. Aus der großen Zahl der römischen Barockarchitekten seien noch genannt: Girolamo Rainaldi (1570—1655); sein Sohn Carlo (1611—91), dessen Hauptwerk die schöne Centralkirche S. Agnese an der Piazza Navona mit sein aufgebauten Fassadentürmen; Carlo Fontana (1634—1714), der Erbauer der stark barocken, einwärts gebogenen Fassade von S. Marcello am Corso. Cosimo Fansaga (1591—1678), Bildhauer und Architekt, seit 1626 in Neapel, entfaltete hier seine Hauptwirksamkeit als der tonangebende Meister dieser Zeit. Hauptwerke: S. Fernando; die prunkvolle, kostbare Innenausstattung von Kirche und Kloster S. Martino, des Gesù nuovo; die verhältnismäßig edle Fassade der Sapienza. In Florenz wurde Bernardo Buontalenti (1536—1608) der bahnbrechende Meister eines vom römischen wesentlich verschiedenen Barocks. Von ihm: Das Casino della Livia (Tribunale Militare), das Casino Mediceo, die Paläste Mannelli, Nonfinito, Guadagni-Riccardi, Fassade von S. Trinità. Seine Schule vertreten hauptsächlich: Giulio Parigi († 1590), Luigi Cardi, genannt Cigoli († 1613), Matteo Nigetti († 1619), Gherardo Silvani († 1675). In Venedig ist der Hauptmeister einer eigentümlichen Spätrenaissance Baldassare Longhena (1604—82). Von ihm die höchst malerisch wirkende Kuppelkirche S. Maria della Salute, mit eigenartigem Grundriß, palladianischer Innenarchitektur; S. Maria ai Scalzi (Fassade von Gius. Sardi); zahlreiche Paläste, deren Fassaden den von Sansovino vorgebildeten Typus mit gesteigertem Reichtum fortführen, darunter der prunkvollste: Pal. Pesaro. Den Gipfelpunkt der Entwicklung des „Hochbarockstils" bezeichnen einige Meister, deren Wirksamkeit über die Grenzen Italiens hinausreichte: Der Theatinermönch Guarino Guarini (1624—83?), im Dienste der Herzöge von Savoyen vornehmlich in Turin thätig, überbot an eigenwilliger und schwülstiger Gestaltung noch sein Vorbild Borromini. Hauptwerke: Die bizarre Kirche S. Gregorio in Messina; die Centralkirchen S. Lorenzo, Santuario della Madonna della Consolata, die Kapelle S. Sudario am Dom, Pal. Carignano in Turin, die Theatinerkirche in Paris (jetzt zerstört). Der Jesuitenpater Andrea dal Pozzo (1632—1709), der berühmte Meister großartiger, virtuoser Architekturmalerei, angewandt auf kirchliche Festdekorationen („theatra sacra") und Deckenfresken, höchst einflußreich, namentlich durch sein Lehrbuch der Perspektive (mit zahlreichen Entwürfen); war in seinen letzten Lebensjahren in Deutschland thätig. Von ihm: Decken- und Chorausschmückung, Altar des heiligen Luigi Gonzaga in S. Ignazio, der äußerst prunkvolle Ignaziusaltar im Gesù in Rom; der innere Umbau der Universitätskirche in Wien, der Plan zum Dom in Laibach, die Martinskirche in Bamberg. Auf dem Gebiete des Theaterbaues und der -Dekoration genossen europäischen Ruf und waren an den meisten Höfen thätig zahlreiche Glieder der Familie Galli Bibiena. Fast ausschließlich in Deutschland beschäftigt (an den Höfen von Wien, Dresden, Berlin, Bayreuth, München u. a. a. O.) waren Giuseppe (1696—1757) und Carlo G. B.; von letzterem das unverändert erhaltene Opernhaus in Bayreuth. — Mit Beginn des 18. Jahrh. wird jener langsam sich vollziehende Geschmackswandel fühlbar, der mit einer abermaligen völligen Rückkehr zur Antike, dem Klassizismus, endigte. Hauptmeister dieses gemäßigteren Spätbarockstils: Filippo Juvara (1685—1735), hauptsächlich in Turin thätig (zuletzt in Lissabon und Madrid); von seinen Kirchen-, Palast- und Schloßbauten am bedeutendsten die Superga bei Turin. Ferdinando Fuga (1699—1780) baute in Rom den Pal. della Consulta am Quirinal, den Pal. Corsini, die Fassade von S. Maria maggiore u. a., später auch in Neapel und Palermo. In dieser Zeit entstanden noch zwei der besten Barockwerke Roms: Die Fassade von S. Giovanni in Laterano von Aless. Galilei († 1737) und die Fontana Trevi (1762 voll.) von Nicoló Salvi. Der letzte hervorragende italienische Barockarchitekt, Luigi Vanvitelli (1700—73) schuf sein Hauptwerk, das kolossale Schloß zu Caserta für den König von Neapel ganz unter französischem Einfluß.

In **Frankreich** zeigt die monumentale Architektur in der 1. Hälfte des 17. Jahrh. eine entschieden klassizistische Richtung. Haupt-Meister und -Werke: Von Salomon Debrosse das Palais Luxembourg in Paris (für Maria von Medici 1615—20 erb.), die Fassaden nach dem Vorbild von Ammanatis Hofarchitektur des Pal. Pitti. Von Jacques Lemercier (1585—1654) Kirche und Institut der Sorbonne in Paris. Von dem hervorragendsten Meister dieser Gruppe, François Mansart (1598—1666) das Schloß Maison-sur-Seine, national-französische Gesamtanlage in edle, antikisierend-strenge Formen gekleidet; die Kirche der Abtei Val de Grace zu Paris, Langhaus (nach dem Vorbild des Gesù) mit hoher Kuppel über eigenartig ausgebildeter Vierung; zahlreiche Hôtels (Stadtwohnungen von Adelsfamilien), an welchen M. durchweg die nach ihm benannte Form des gebrochenen Daches, die „Mansarde" anwandte. Von Louis Levau (1612—70) Schloß Vaux-le-Vicomte; Hôtel

Lambert de Thorigny in Paris; Anbauten an den Tuilerien und am Louvre; Umbau des 1624 für Ludwig XIII. begonnenen, 1627 erweiterten Schlosses Versailles (Fassaden um den Mittelhof, die „partie centrale“ und „cour d'honneur“, seit 1661). Neben Levau hat Pierre Lemuet (1591—1669) den Hauptanteil an der Ausbildung der neueren Typen des Hôtels und des vornehmen bürgerlichen Wohnhauses. Seit der Mitte des 17. Jahrh. brachte der berühmte, höchst einflußreiche Hofmaler Ludwigs XIV., Charles Lebrun (1619—1690), einen üppigen, dem vollentwickelten italienischen Barock, namentlich der Art des Pietro da Cortona, nahe verwandten Dekorationsstil am Pariser Hof zur Einführung. Des Künstlers Hauptschöpfungen: Die Gemächer Ludwigs XIV., die Spiegelgalerie im Schloß Versailles; die Apollogalerie im Louvre. Während dieser Geschmack alle Gebiete der Dekoration und des Kunstgewerbes eroberte, widersetzte sich die Pariser Architektenschaft bei dem denkwürdigen Wettbewerb um die Ostfassade des Louvre dem Eindringen des italienischen Barocks in die Außenarchitektur; der Plan Berninis (der vom Frühjahr bis Herbst 1665 in Paris weilte) wurde abgelehnt, der klassizistische Entwurf des Claude Perault (1613—88) ausgeführt (1674 voll.). In ähnlichem Stilcharakter die Porte S. Denis (1672) von François Blondel, dem ersten Direktor der Pariser Architekturakademie. Der bedeutendste Architekt im Dienste Ludwigs XIV., Jules Hardouin-Mansart (1646—1708) nimmt eine Mittelstellung zwischen den beiden Richtungen ein. Werke: Ausbau des Schlosses von Versailles durch Umgestaltung der Gartenfront des Mittelteiles (mit Anlage der Spiegelgalerie), Anfügung der langgestreckten, mehrere Höfe umschließenden Flügelbauten zu beiden Seiten des hufeisenförmigen Mittelbaues (des Südflügels mit der sehr ausgedehnten „Schlachtengalerie“, des Nordflügels mit der architektonisch hervorragenden Schloßkapelle, dem großen Treppenhaus und dem Theater); Ausstattung von Prunkräumen im Innern (Weiß und Gold vorherrschend!); im Park die Orangerie, die Kolonnade, die Menagerie, die Eremitage von Marly, Groß-Trianon u. a. Der Invalidendom in Paris (1706 voll.), Centralbau über quadratischem Grundriß (griechischem Kreuz mit vier Eckkapellen), mit doppeltem Kuppelgewölbe (durch eine weite Oeffnung im unteren Gewölbe sieht man ein Gemälde an der oberen Wölbung), sehr feiner, kühl-eleganter Außen- und Innenarchitektur. Seit dem Anfang des 18. Jahrh., während sich in der Dekoration das Rokoko entfaltete, näherte sich die französische Architektur mehr und mehr dem reinen Klassizismus. Hauptbeispiele dieses Ueberganges: Die Fassade der Kirche S. Sulpice in Paris (1733—49 erb.) von Giov. Nicc. Servandoni; die Bauten von Jacques Ange Gabriel (1699—1782): die sogen. Gardemeubles am Konkordienplatz in Paris; in Versailles die beiden vorderen Flügel am Mittelhof, das Theater des Schlosses, Klein-Trianon im Park. Streng antikisierend (auf Grund eingehender Studien an den römischen Monumenten Italiens) baute sodann Jacques Germain Soufflot (1709—80) die Kirche S. Geneviève, das jetzige Pantheon in Paris (1764—81), in griechischem Kreuz, mit Säulenreihen zwischen Mittel- und Seitenschiffen, dreifacher Kuppel auf hohem, von einer Säulenhalle umgebenem Tambour, sechssäuliger, korinthischer Giebelvorhalle (nach Art des Pantheons in Rom).

In dem katholischen **Belgien** entfaltete sich der aus Italien übernommene echte Barockstil unter besonderer Pflege der Jesuiten in großer Ueppigkeit. Bedeutenden Einfluß auf die Architekturentwicklung übte P. P. Rubens (nach seinem achtjährigen Aufenthalt in Italien). Dem großen Maler standen die hervorragendsten Architekten des belgischen Barockstiles nahe: Jacques Francquart (1577—1651), der Erbauer der Jesuitenkirche in Brüssel (1812 abgebrochen), der Augustinerkirche ebenda, der Beguinenkirche zu Mecheln; die Meister der prächtigen Jesuitenkirche in Antwerpen (1614—21 erb.); Lucas Faid'herbe (1617—97), der Schöpfer der Jesuitenkirche zu Löwen (1666 voll.), der Beguinenkirche zu Brüssel (1676 voll.), der Kirche von Notre Dame d'Hanswyk zu Mecheln (1678 voll.), der Jesuitenkirche ebenda. (Die Grundpläne fast aller dieser Kirchen durch teilweise Benützung mittelalterlicher Anlagen bedingt.) — In auffallendem Gegensatz zu Belgien steht in dieser Epoche **Holland**. Der ernste Geist des Protestantismus, der bedächtig-nüchterne Zug im Volkscharakter äußerten sich hier in einer streng-klassizistischen Richtung. Hauptvertreter: Jacob van Campen († 1657), der Erbauer des ruhig-mächtigen Rathauses zu Amsterdam (jetzigen kgl. Palais); Philipp Vingboons, dessen stattlichstes Werk das Trippenhuis ebenda (1662).

In **Deutschland** geriet die Baukunst nach dem dreißigjährigen Krieg infolge der lange und gewaltsam unterbrochenen Tradition in noch größere Abhängigkeit vom Ausland, als zuvor. In der 2. Hälfte des 17. Jahrh. stand das katholische Süddeutschland ganz unter italienischem Einfluß; der echte (römische) Barockstil fand hier, vorwiegend auf kirchlichem Gebiet, dauernd Eingang und Verbreitung. In den protestantischen Ländern Norddeutschlands überwogen niederländische, insbesondere holländische Einflüsse. Seit dem Anfang des 18. Jahrh. wurde dann überall französische Kunst und Mode, namentlich an den zahlreichen größeren und kleineren Fürstenhöfen, tonangebend. In den Werken



Der Pavillon Richelieu

des Louvre in Paris



Ein Pavillon des Zwingers
in Dresden

der großen deutschen Barockmeister erscheinen die verschiedenen Kunstweisen mannigfaltig vermischt und mit stark ausgeprägter nationaler und persönlicher Eigenart selbständig weitergebildet. Aus der äußerst umfangreichen Wirksamkeit italienischer Künstler, namentlich in Süddeutschland, seien als wichtigere Werke genannt: Der Dom in Salzburg von Santino Solari (1614–75 erb.); der Dom in Passau von Carlo Luragho (seit 1662 erb., die Innenausstattung von C. A. Carlone nach 1680); das Palais Czernin auf dem Hradschin in Prag (1668—75 erb.); die Theatinerkirche in München von Agostino Barelli (1663—75 erb., die Türme durch E. Zuccali um 1690, die Fassade 1765—68 durch Fr. Cuvilliès ausgef.); die Klosterkirche von Fürstenfeld-Bruck bei München von Giov. Ant. Viscardi (1718—41 erb.); Klosterbauten von Kremsmünster und Stift S. Florian bei Linz von C. A. Carlone; die beiden fürstl. Liechtensteinischen Paläste in Wien von Domenico Martinelli († 1718); das Schloß Ludwigsburg bei Stuttgart (beg. 1704 von Nette) in seiner großartigen Erweiterung von Don. Giuf. Frisoni und Paolo Retti (1724—33); das Schloß in Ansbach von G. de Gabrielis und Leopold Retti (1713—32 erb.); die Jesuitenkirche in Mannheim von Alessandro Galli Bibiena (1733—56 erb.); die katholische Hofkirche zu Dresden von Gaetano Chiaveri (1738—54 erb.), Langhausbau mit eigenartiger Emporenanlage (für den Hof) zwischen Mittelschiff und Seitenschiffen, sehr einheitlich und klar im Gesamtplan, kräftig und schwungvoll in der reichen architektonischen Durchbildung (namentlich des Aeußeren), mit sehr schönem Turm. — Hervorragende deutsche Meister: In Wien Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656—1723), ursprünglich Bildhauer, bei siebenjährigem Aufenthalt in Italien zum Architekten ausgebildet, seit 1687 in Wien, bald als bevorzugter Hofbaumeister, leitete mehrere Jahre das Bauwesen des Erzbischofs von Salzburg. Werke: Die Universitätskirche in Salzburg (1696—1707 erb.); das Lustschloß Schönbrunn bei Wien (unter Fischers Leitung 1695—1711 erb., weiter ausgeb. unter Maria Theresia und später), nur im Gesamtplan, nicht aber im einzelnen von des Meisters Hand; das Schwarzenbergsche Sommerpalais am Rennweg; der Stadtpalast des Prinzen Eugen (jetzt Finanzministerium); der Palast Trautson (jetzt Sitz der ungarischen Leibgarde); die kgl. böhmische Hofkanzlei (jetzt Ministerium des Innern); die S. Karl-Boromäus-Kirche (1716—37 erb.), Centralbau mit ovalem Kuppelraum, mit breiter, parallel zur kurzen Axe des Ovals vorgelegter, rein dekorativer Fassade, deren von einem strengen Tempelgiebel gebildeter Mittelteil von zwei Nachbildungen der Trajanssäule in Rom flankiert wird; der Palast Clam-Gallas in Prag. Nach Entwürfen des älteren Fischer von seinem Sohne Joseph Emanuel (1693—1742) ausgeführt: Die Winterreitschule, die Reichskanzlei, die Hofbibliothek (mit herrlichem Büchersaal) an der Hofburg in Wien. Lukas von Hildebrand (1668—1745), neben Fischer der bedeutendste Barock-Architekt Wiens, baute das prächtige Belvedere (gegen 1724 voll.) als Sommerpalast für den Prinzen Eugen von Savoyen, das Palais Kinsky (1709—13). Von Jakob Prandauer († 1727) das großartige Kloster Melk a. d. Donau mit prächtiger Kirche, Bauten an Stift S. Florian und anderen österreichischen Klöstern. In München vertrat der Hofbaumeister Joseph Effner (1687—1745), der längere Zeit in Paris studierte, einen eigentümlichen Uebergangsstil zum Rokoko. Hauptwerke: Die prächtige, höchst reizvolle innere Ausstattung des (von E. Zuccali erbauten) Lustschlosses Schleißheim; der Ausbau des Schlosses Nymphenburg; das Palais Preysing. Ueber ganz Süddeutschland erstreckte sich die erstaunlich fruchtbare Wirksamkeit der Münchener Künstlerbrüder Asam, des Malers Cosmas Damian († 1739) und des Bildhauers Egid Quirin († 1750), welche zumeist in gemeinsamer Arbeit die glänzenden Innendekorationen vieler Kirchen schufen; ihre architektonischen Hauptwerke sind die S. Johann-Nepomuk-Kirche in München (in überschwänglich formenreichem, graziös spielendem Barock), die Umwandlung des (romanischen) Domes zu Freising in eine Barockkirche. In Prag und an anderen Orten Böhmens waren zahlreiche Glieder der Architektenfamilie Dienzenhofer thätig; am bedeutendsten Kilian Ignaz (1690—1752), dessen Hauptwerk die Jesuitenkirche S. Nikolaus auf der Kleinseite in Prag. Eine zweite Linie der Familie wirkte in Bamberg und Umgebung. Im Fürstbistum Würzburg entfaltete Joh. Balthasar Neumann (1687—1753) eine großartige Thätigkeit im Dienste der Grafen von Schönborn. Hauptwerke: Das bischöfliche Residenzschloß (1720 beg.), herrlicher Bau (vielleicht das schönste Schloß Deutschlands), im Grundplan mit mittlerem, nach der Stadt zu offenem „Ehrenhof" vom französischen Schloßtypus etwas beeinflußt, sonst sehr selbständig, in der Außenarchitektur maßvoll, im Innern prachtvoll ausgestattet (das großartige Treppenhaus und der „Kaisersaal" mit Deckenfresken von Tiepolo), die Wohngemächer im vollentwickelten Rokoko; das Schloß zu Bruchsal (1722 beg.) mit hervorragenden Prunkräumen (den Würzburgern ebenbürtig); die Schönbornsche Grabkapelle am Dom in Würzburg; die Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen bei Staffelstein (mit glänzender Innendekoration). In Dresden durchkreuzten sich die verschiedenen Einflüsse. Als ein Werk der italienisch-holländischen

Richtung erscheint das Lusthaus im Großen Garten (1679—80), der französisch-holländischen Richtung das sogen. Japanische (Holländische) Palais (beg. 1715 durch Pöppelmann), im wesentlichen von Jean de Bodt († 1745) und Zacharias Longuelune († 1748). Zwei spezifisch deutsche Hauptwerke: Der Zwinger (1710—22 erb.) von Matthäus Daniel Pöppelmann (1662—1736), Prunkhof umschlossen von Saalbauten und Galerien, nahezu quadratisch mit zwei ziemlich breiten und tiefen seitlichen Ausbuchtungen mit Pavillons in den Hauptaxen, einzig ausgeführter (nicht ganz vollendeter) Teil eines von August d. Starken geplanten riesigen Schloßbaues, in üppigstem, malerisch-dekorativem Barockstil, in der anmutig spielenden Phantastik der plastischen Details an das Rokoko anklingend (aber kein eigentliches Rokoko!), von genialer Formensicherheit. Völlig anderen Geistes die Frauenkirche (1726—40 erb.) von Georg Bähr (1666—1738), Centralbau mit kreisrundem Kuppelraum, dessen acht mächtige Pfeiler von Emporen in mehreren Geschoßen umzogen sind, vier Treppenhäusern in den Ecken des Grundrißquadrates, hoher, in Haustein gewölbter äußerer Kuppel, von kraftvoller, einfach-ernster Formgebung, in Plan und Stimmung „die am meisten protestantische Kirche der Welt" (Gurlitt). In Berlin waren unter dem Großen Kurfürsten und seinem Nachfolger holländische Baumeister an leitender Stelle. Das Hauptwerk der holländisch-französischen Richtung, das Zeughaus (1694—1706 erb.), ist begonnen von Joh. Arnold Nering († 1695), vielleicht nach einem Plan des Pariser François Blondel (Gurlitt), ausgebaut durch Grünberg und J. de Bodt. Andreas Schlüter (1662—1714), der größte Barock-Meister des Nordens, 1694 nach Berlin berufen, leitete 1699—1706 den Bau des königlichen Schlosses; von ihm die imposante Architektur des östlichen Hofes und der nördlichen und südlichen Außenfassaden (teilweise), prachtvoll ausgestattete Innenräume in einem glänzenden individuellen Dekorationsstil. Von sehr eigenartig-freier Formgebung ist Schlüters Haus des Herrn von Kamecke (jetzt Loge Royal-York). Nach der Münzturmkatastrophe (Sommer 1706), welche Schlüters Sturz herbeiführte, trat an seine Stelle als erster Hof-Architekt Eosander von Goethe (1670—1729), Vertreter einer mehr klassizistischen Richtung; von ihm der westliche Teil des kgl. Schlosses mit dem schönen triumphbogenartigen Portalbau, die Erweiterung des ursprünglich kleinen (1695 vielleicht nach einem Plane Schlüters begonnenen) Schlosses Charlottenburg. Der erste Architekt Friedrichs d. Gr., Georg Wenzislaus von Knobelsdorf (1699—1753) huldigte, wie die gleichzeitigen Pariser Architekten, im Außenbau klassizistischen Tendenzen, in der Innendekoration dem Rokoko. Seine Hauptwerke: Umbau des Stadtschlosses in Potsdam (1744—51); das Gartenschlößchen Sanssouci (1745 beg.) nach einer Skizze des Königs; Schmuckarchitekturen im Park; das Opernhaus in Berlin (1743 beg.) mit streng antikisierendem Tempelgiebel an der Vorderfront. Nach dem von H. L. Manger überarbeiteten Plan Joh. Gottfr. Bürings wurde 1763 der Bau des Schlosses Friedrichskron (des „Neuen Palais") bei Potsdam begonnen. Seit 1764 leitete Karl von Gontard (1738—91) den Bau; von ihm die dem Schlosse gegenüberliegende Dekorationsarchitektur der „Communs", ferner die gleichfalls nur als architektonische Dekorationsstücke aufgeführten hohen Kuppelbauten am Gendarmenmarkt (Schillerplatz) in Berlin (seit 1780), die Kolonnaden der Königsbrücke (1777), tüchtige, vornehm-klassizistische Werke. Joh. Gotthard Langhans (1733—1808) ist mit seinem von mächtigen griechisch-dorischen Säulen eingefaßten Brandenburger Thor (1794 voll.) bereits ein Vorläufer des Schinkelschen Hellenismus.

In **England** war Inigo Jones (1572—1651) als hochangesehener, im Dienste des Hofes und des Adels thätiger Künstler der große Bahnbrecher einer streng klassizistischen, palladianischen Renaissance. Sein mächtiger Einfluß blieb bis auf die neueste Zeit für die englische Architektur bestimmend. Hauptwerke: Pläne für ein riesiges, für Karl I. entworfenes Schloß Whitehall, wovon nur ein kleiner Teil, das Bankett-haus, zur Ausführung kam; Schloß Wilton (Wiltshire) mit stattlicher, aber sehr einfacher, nur durch schöne Verhältnisse wirkender Fassade; Villa zu Chiswick (Middlesex) nach dem Vorbild von Palladios Villa Rotonda; Villa der Königin im Park zu Greenwich (zerstört); Anbauten an der alten gotischen (1666 zerstörten) S. Pauls-Kathedrale in London. Der Hauptmeister der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Christopher Wren (1632—1723) hält an der klassizistischen Formenstrenge fest, steht aber in der Gesamtkonzeption seiner Bauten der derben Großzügigkeit des Barock näher. Seine nach dem großen Stadtbrand von London (1666) entfaltete Wirksamkeit ist beispiellos umfangreich. Als leitender Architekt des Wiederaufbaus der zerstörten Stadtteile wurde er der „Schöpfer des modernen London". Sein Hauptwerk, die großartige Sankt Pauls-Kathedrale (1675—1710 an Stelle der abgebrannten gotischen Domkirche err.), zeigt eine eigenartige, im Grundplan an den englisch mittelalterlichen Kathedralen-Typus anklingende Verbindung von Langhaus und Kuppelbau: Chor und Langhaus fast gleich lang, beide dreischiffig; Kuppelraum achteckig mit querschiffartigen seitlichen Erweiterungen; die Kuppel mit doppelter Wölbung, der Tambour außen von korin

thischer Säulenhalle umgeben; die Fassade (wie die Seitenfronten) zweigeschoßig, von gedrungenen, reich gegliederten Türmen flankiert. Bei zahlreichen kleineren Kirchen löste Wren die Aufgabe der protestantischen Predigtkirche in verschiedenartiger, selbständiger Weise (originelle Türme, einzelne gotisch!). Von den Profanbauten des Meisters sind die wichtigsten: Teile der kolossalen Anlage des Hospitals von Greenwich (1667 nach Plänen von John Webb beg.), die Börse in London (1669 voll.), Bauten an den großen Colleges von Oxford und Cambridge. Neben Wren war John Vanbrough (1666—1726) namentlich auf dem Gebiete des Schloßbaues hervorragend thätig. Seine Hauptwerke, das riesige Schloß Blenheim (Oxford), das die Nation als Ehrengeschenk für den Herzog von Marlborough errichten ließ, Howard Castle (Yorkshire), ebenfalls von außerordentlicher Ausdehnung, sind in der Grundrißanlage bedeutend (in einzelnem vom französischen Schloßbau beeinflußt), im Aufbau bei wirksamer Gruppierung der Massen von einer trockenen, alles feineren Reizes entbehrenden Großartigkeit. Im 18. Jahrh. wird der reine palladianische Klassizismus mit zunehmender Strenge und Nüchternheit gepflegt. Hauptmeister: James Gibbs (†1754); von ihm die Kirche S. Mary le Strand in London, die als Rundbau aufgeführte Radcliffe-Bibliothek in Oxford. Colen Campbell († 1729), Herausgeber des wichtigen Stichwerkes „Vitruvius Brittanicus", begeisterter Verehrer des Palladio, baute Schloß Hougthon Hall, dessen innere Ausstattung William Kent (1684—1748) schuf. Von Kent, dem Hauptbegründer des englischen Gartenstils, das für den kältesten Klassizismus charakteristische große Schloß Holkham, das Schatzhaus (Treasury Building) in London, Horse Guarde ebenda (Whitehall). Sommersethouse in London, das Hauptwerk des William Chambers (1726—96), zählt zu den edelsten Schöpfungen der neueren englischen Architektur.

In **Spanien** folgte auf den strengen Stil des Juan de Herrera seit Anfang des 17. Jahrh. der üppig-ausschweifende, malerisch-dekorative Barockstil, wie ihn die extremsten Meister Italiens angebahnt hatten. Diese sinnlich-ekstatische Richtung ging hier noch weit über das hinaus, was die Borromini, Guarini und ihre Nachfolger in den andern Ländern geleistet hatten; sie feierte hier wahre Orgien in den gehäuftesten, wild-phantastischen Formverschlingungen. Bei manchen Werken dieser Art darf wohl eine Beeinflussung durch indische Vorbilder angenommen werden. Hauptmeister: Die Maler Cano, Rizi, Donoso, Francisco Herrera d. J.; von letzterem (der 1677 Direktor der königl. Bauten wurde) die im Grundplan eigenartige Kirche Nuestra Señora del Pilar zu Saragossa; die Architekten D. Francisco Hurtado, Narciso Thomé, D. Pedro Rivera (Oberbaumeister von Madrid), D. José Churriguera, dieser namentlich als höchst fruchtbarer Zeichner von Prunk-Altären bekannt und einflußreich. (Die Spanier nannten nach ihm die ganze Richtung „churriguereskeu Stil"). Charakteristische Werke: Der Südturm der Kathedrale von Santiago da Compostella (1680 beg.) von Domingo de Andrade; das Rathaus in Salamanca; Casa de dos Aguas in Valencia (18. Jahrh.); in Sevilla der Palast de San Telmo (1734 erb.) von Antonio Rodriguez, der erzbischöfliche Palast (1704 voll.) von Lor. Fernandez, die große Fabrica de Tabacos (1757) von van der Beer; die Sakristei der Karthause von Granada; die doppeltürmige, überladene Westfassade der Kathedrale von Santiago (1758 beg.) von Fernando de Casas y Novoa. Eine gemäßigte, elegante Spätrenaissance pflegte um die Mitte des 18. Jahrh. D. Ventura Rodriguez und seine Schule. Den Umschwung des Geschmackes bezeichnet der seit 1737 von Giov. Batt. Sacchetti, einem Schüler Juvaras, in strengem, dem französischen Klassizismus sich näherndem Stile errichtete königl. Palast zu Madrid, dessen Innenausstattung zu den prunkvollsten derartigen Schöpfungen in Europa gehört. (Zum Wiederaufbau des durch Brand zerstörten Palastes war Juvara nach Madrid berufen worden und dort 1735 gestorben.) Von den Vertretern des beginnenden Klassizismus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts seien erwähnt Francisco Sabatini (von ihm die Thore von Alcalà und San Vicente in Madrid) und D. Juan de Villanueva, der Erbauer des Museo del Prato und der Sternwarte in Madrid. — In **Portugal** lagen die Architekturverhältnisse dieser Epoche ähnlich wie in Spanien. Unter den Bauten ragt schon durch außerordentliche Ausdehnung hervor das Kloster zu Mafra unweit Cintra (1717—31 erb.), in der Anlage dem Escorial ähnlich (doch größer), wie dieser ein Kloster, einen Palast und eine verschwenderisch ausgestattete Kirche enthaltend, in der Architektur reicher und prächtiger. Als Meister wird ein Deutscher, Johann Friedrich Ludovici, genannt.

162a. Das Rokoko. Während in der Außenarchitektur der französischen Schule eine durch die Gründung der Pariser Bauakademie noch befestigte klassizistische Tendenz seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts mit wachsender Entschiedenheit hervortrat, nahm die Entwicklung der Innendekoration und des Kunstgewerbes eine ganz entgegengesetzte, selbständige Richtung. Der prunkvolle Dekorationsstil Lebruns

hatte schon im letzten Jahrzehnt der langen Regierung Ludwigs XIV. eine Wandlung zu größerer Leichtigkeit und eleganter Geschmeidigkeit erfahren. Das steife, schwerfällige Ceremoniell, das den alternden König in den weiten Prachtsälen des riesigen Schlosses von Versailles umgab, war der jüngeren Generation langweilig, ja zur drückenden Last geworden. Unter der Regentschaft Philipps von Orléans (1715—23), berüchtigt als eine Periode schamloser Ausschweifungen, legte die frivole Leichtlebigkeit und zügellose Genußsucht der Pariser Hofgesellschaft auch das äußerliche Gehabe würdevollen Ernstes mehr und mehr ab. Wie im Kostüm, so ging nun auch in der Wohnungs-Einrichtung und Ausstattung das Streben auf Zwanglosigkeit und weichliche Bequemlichkeit. Tändelnde Grazie, verführerische Zierlichkeit wurden die Ideale des neuen Geschmackes, der nach dem Uebergangsstil der Regentschaft („style Regence") in der Formenwelt des Rokoko eine bewundernswert sichere, bei freiestem Walten der Phantasie sehr einheitliche und konsequente Verkörperung fand. Das eigentliche, entwickelte Rokoko („style Louis XV.") blühte in Frankreich von etwa 1720 (oder 1725) bis gegen 1755, drang von da in die höfische Kunst der übrigen europäischen Staaten, gelangte aber nur in Deutschland zu allgemeiner Verbreitung und einer gewissen selbständigen, volkstümlichen Ausbildung (bis gegen 1770). Der Name „Rokoko" wird nur in Deutschland gebraucht, und zwar seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts; französische Emigranten brachten die Bezeichnung als Spottname für den damals eben überwundenen Geschmack in Umlauf. Als Wortstamm ist wahrscheinlich roc (Felsen) anzusehen und das davon abgeleitete rocaille, das Grotten- und Muschelwerk, das in der Gartendekoration der Barockzeit eine so große Rolle spielte. Damit ist der wesentlichste Grundzug des Rokoko angedeutet: der Naturalismus. Nicht in moderner Auffassung als Gegensatz zur stilisierten Kunst ist hier dieser Ausdruck zu nehmen, sondern in dem Sinne, daß trotz bestimmtester Stilisierung im Ganzen die Einzelformen des Rokoko sehr stark an Naturformen sich anlehnen. Gottfried Semper bezeichnet in seinem „Stil" die „wahre Idee des Rokoko" folgendermaßen: „Das Rahmenwerk wird zum Organismus und beginnt alle anderen traditionellen Formen der Baukunst zu ersetzen. Der Rahmen umschließt die Füllung pflanzenhaft, umrankt sie gleichsam als ein organisch Belebtes, hört daher auf, wie früher krystallinisch eurhythmisch zu sein. Das Pegma löst sich in gleichsam flüssig vegetabilische, der strengen Regelmäßigkeit widerstreitende Elemente auf." In der That handelte es sich in dem Prozeß, der zur Herausbildung der Rokokodekorationsweise führte, zunächst um ein Verwischen des eigentlich Architektonischen: die struktiven Glieder, die als Ausdruck einer statischen Funktion, z. B. des Tragens und Getragenwerdens, erscheinen, verschwinden nun; an die Stelle dieser Formen (der Pilaster, Wandsäulen, Gebälke u. s. w.) treten nur flächenteilende Formen, also Rahmen und Füllungen. Die Rahmen aber verlieren dann mehr und mehr den Charakter eines konstruktiven Gefüges von Profilleisten, sie werden gewissermaßen lebendig, indem sie nicht nur in unarchitektonischer Weise sich biegen und gegeneinander schwingen, son-

dern auch durch Einrollung an den Enden und knotenartige Verdickungen, aus denen Ranken, Blätter und Blumen herauswachsen, dem Aussehen von Pflanzenstengeln sich nähern. Dieser Umbildungsprozeß wird ein allgemeines Gestaltungsprinzip des Rokoko: die abstrakten, stereometrischen Formen werden — zumteil mit Beibehaltung ihres allgemeinen Umrisses — übergeführt in solche, die entweder direkt der Natur nachgeahmt sind oder doch stark an Naturformen erinnern. Mit den Pflanzenmotiven verschiedenster Art werden Felsen- und tropfsteinartige Gebilde, vor allem aber das als „Leitmotiv des Rokoko" bekannte Muschelwerk zu malerisch-frei angeordneten, phantastischen Zierstücken verbunden, die oft gewissermaßen eine märchenhafte Scenerie für anmutig bewegte, in irgend einer Bethätigung dargestellte Menschen- und Tierfiguren bilden. Diese seltsamen, aber stets liebenswürdigen, graziösen Mischformen überspinnen in zartem Relief Wände und Decke in einem mühelos heiteren, aller struktiven Pflichten ledigen Spiel, oder sie bilden, wie bei Konsolen, Möbeln und anderen kunstgewerblichen Gegenständen in rein plastischer Weise die ganze Masse, in deren stark geschwungenen Hauptlinien eine frühere, tektonisch bedingte Grundform nur mehr leise nachklingt. Das Annähern des Ornaments an das ungebundene, zufällige Wachstum von Naturformen mußte mit innerer Notwendigkeit zur unsymmetrischen Komposition hindrängen. So wird dann im späten Rokoko die Unsymmetrie geradezu zur Regel. Man darf aber deshalb nicht die Unsymmetrie als ein notwendiges Merkmal des Rokoko betrachten. Die französische Innendekoration hielt fast durchweg an der symmetrischen Anordnung fest; erst in Deutschland bei den späteren Meistern wurde die Unsymmetrie zum Prinzip erhoben, wie auch der Naturalismus des Grotten- und Muschelwerks hier erst zu vollster Entfaltung gelangte. Im allgemeinen ist das französische Rokoko feiner, eleganter, in der Stilisierung strenger, das deutsche — namentlich seit der Mitte des Jahrhunderts, nachdem es auch in der kirchlichen und bürgerlichen Kunst heimisch geworden — derber, naturalistisch ausschweifender, freilich auch phantasievoller und individueller. Dem formalen Grundcharakter des Leichten, Zierlichen, Anmutig-Heiteren entspricht auch die Farbenstimmung dieser Dekorationen: neben dem vorherrschenden Weiß und Gold erscheint in den Prunkräumen wohl noch ein leuchtendes Rot; in den kleineren Salons und Boudoirs aber, die nun für eine intimere Geselligkeit bevorzugt werden, sind sehr zarte, lichte Farbtöne (Rosa, Hellblau, Hellgrün, Gelb) beliebt. Ein besonders charakteristischer, feiner Rokokoeffekt ist die Zusammenstellung Mattblau und Gelb mit Silber. Vielfach wurden in die Dekorationen chinesische kunstgewerbliche Erzeugnisse (Vasen, Lackwaren 2c.) einbezogen, die hauptsächlich von niederländischen Kaufleuten eingeführt wurden und den für alles Fremdländische sehr empfänglichen Geschmack besonders reizten. Die malerisch-freie Stilisierung dieser ostasiatischen Kunstgegenstände blieb denn auch nicht ohne Einfluß auf die Entwicklung der Rokokoornamentik; nicht minder die nach der Erfindung J. Fr. Böttchers (1709) in Deutschland und Frankreich rasch und glänzend erblühte Porzellanfabrikation. — Vom Rokoko als einem Baustil zu sprechen, geht nicht an; es

ist lediglich ein Dekorationsstil. Die oben angedeutete, äußerst scharfe stilistische Scheidung von Außenbau und Innenausstattung in der französischen Architektur des 18. Jahrhunderts läßt darüber keinen Zweifel. In Deutschland ist die Sachlage nicht immer so klar. Bei zahlreichen Klosterkirchen Süddeutschlands namentlich ist man nach dem Gesamteindruck ihrer üppig ausgestatteten Innenräume versucht, von Rokokokirchen zu reden. Dennoch handelt es sich auch hier um Werke, deren im wesentlichen mit den architektonischen Mitteln des Barockstils gegliederter Aufbau nur von Rokokoornamenten umspielt und teilweise überwuchert ist. — Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurde der zum Klassizismus überleitende Geschmackswandel in Frankreich auch auf dem Gebiete der Innendekoration und des Kunstgewerbes fühlbar. Es machten hier namentlich die seit dem Anfang des Jahrhunderts auch in die Laienkreise eindringenden archäologischen Studien und Liebhabereien (das Sammeln von Gemmen, Münzen und andern Gegenständen der Kleinkunst) ihre Wirkung geltend, umsomehr, als nach der Entdeckung von Herkulanum und Pompeji auch das antike Kunstgewerbe durch reiche Funde der gebildeten Welt nahegebracht worden war. So vollzog sich noch in den letzten Jahrzehnten der Regierung Ludwigs XV., eifrig gefördert durch die Marquise von Pompadour, jene Umbildung des Rokoko unter antikisierenden Einflüssen, die die gerade Linie, die rechtwinkligen Ecken, die Symmetrie wiederum bevorzugte und von den naturalistischen Motiven nur sparsam angewendete zarte Blumengehänge beibehielt. („Style Louis XVI.", in Deutschland der „Zopfstil").

Haupt-Meister und -Werke: In **Frankreich** haben an der Entwicklung des Rokoko in erster Linie Anteil (vorbereitend): Jean Bérain (1638—1711), Ornamentist und Kupferstecher, seit 1674 Hofzeichner („Dessinateur"), durch seine Entwürfe für alle Zweige der Dekoration und des Kunstgewerbes höchst einflußreich, Hauptbegründer der Grotesken mit Bandverschlingungen und des „Kurvenstils" des späteren „Louis XIV."; der Maler Antoine Watteau (1684—1721) gestaltete die Grotesken in seinen dekorativen Wandfüllungen (Panneaux) in naturalistischem Sinne um, durch Einfügung malerisch frei wiedergegebener, fast ganz unstilisierter Naturformen und kleiner Bildchen; Gilles-Marie Oppenort (1672—1742), Hofarchitekt Philipps von Orléans, schuf die innere Ausschmückung des vom Regenten zumeist bewohnten Palais royal in Paris (1871 zerstört). Als Haupturheber der Formgebung des echten Rokoko galt schon bei den Zeitgenossen der Goldschmied und Architekt Juste Aurèle Meissonnier (1693—1750); in seinen im Stich veröffentlichten dekorativen Entwürfen (unter denen sich auch Arbeiten für Portugal und Polen befinden) erscheinen am frühesten alle Merkmale des entwickelten Stils vereinigt: die stark gewundenen Linien, der Naturalismus, das Muschelwerk, die Unsymmetrie. Die Zwiespältigkeit der Auffassung (klassizistische Einfachheit im Außenbau, üppiges Rokoko im Innern) vertreten als namhafteste Pariser Architekten dieser Periode: Robert de Cotte (1656—1735), Mitarbeiter Hardouin-Mansarts bei der Innenausstattung der unter Ludwig XIV. zuletzt eingerichteten Gemächer, seit Mansarts Tod (1708) dessen Nachfolger als erster Baumeister des Königs und Oberaufseher über die staatlichen Gebäude, Kunstanstalten und Manufakturen; von ihm die prachtvolle Dekoration einer Reihe von Räumen in Versailles, Fontainebleau, Groß-Trianon, der Galerie im Hôtel de Toulouse (jetzt Bank von Frankreich) in Paris, mehrere Hôtels in Paris, Palais und Schloßbauten in Metz, Verdun, Bordeaux, Straßburg (bischöfliche Residenz) und in den Rheinlanden (Pläne zum Schloß Brühl). Auch die Wirksamkeit Germain Boffrands (1667—1754) erstreckte sich über die Grenzen Frankreichs; von ihm die innere Einrichtung der vereinigten Hôtels de Soubise und de Rohan (jetzt National-Archiv) in feinstem Rokoko (1740 voll.), mehrere Hôtels in Paris, bedeutende Bauten in Nancy (Stadtschloß, Schloß Malgrange u. a.) und in Lunéville. Jean Baptiste Leroux († 1745) schuf in der Dekoration der Galerie des Hôtels de Villars eines der köstlichsten Werke des Pariser Rokoko. (Seine Entwürfe im Stich veröffentlicht.) Charles Etienne Briseux (1680—1754) wirkte namentlich

als Lehrer und Herausgeber vielbenützter Werke. — Feinste Muster des style Louis XVI.: Gemächer in Fontainebleau und Versailles; die nur teilweise erhaltene Innenausstattung von Klein-Trianon, dem Lieblingssitz der Königin Marie-Antoinette.

In **Deutschland** ist der bahnbrechende Meister für das Rokoko im Süden François Cuvilliès (1695—1768), in Paris ausgebildet, seit 1725 kurfürstlicher Hofbaumeister in München. Werke: Die unter Karl Albert eingerichteten sogenannten „Reichen Zimmer" in der Residenz (1730—37), das Gartenschlößchen „Amalienburg" im Park von Nymphenburg, dekorative Schöpfungen von unvergleichlicher Pracht, Feinheit, Phantasiefülle und vornehmster Harmonie; das Residenztheater (1750—53); mehrere Adelspaläste mit reichgestalteten Fassaden, am bedeutendsten das jetzige erzbischöfliche Palais. In Mittel- und Norddeutschland vertreten das Rokoko als Hauptmeister: Joh. Balthasar Neumann in Würzburg (Innendekorationen in den Schlössern zu Würzburg und Bruchsal), Georg Wenzislaus von Knobelsdorff in Berlin (Gemächer im Stadtschloß zu Potsdam, in Sanssouci, im Charlottenburger Schloß). Ausgezeichnete Rokoko-Räume bergen die Schlösser zu Ansbach, Brühl a. Rh., Wilhelmsthal bei Kassel.

162 b. Die Architektur des 19. Jahrhunderts. Die klassizistische Reaktion gegen Barock und Rokoko, die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts im Kunstleben der europäischen Völker allenthalben zum Durchbruch gelangt war, erhielt durch die gewaltige Katastrophe der französischen Revolution eine bedeutsame, ihren endgültigen Sieg entscheidende sozial-politische Stärkung. Das Rokoko, das, infolge der wiedererwachenden Begeisterung für die Antike, von Künstlern und Theoretikern mit den Waffen der ästhetischen Kritik bekämpft worden war, wurde nun auch von den Wortführern der Revolution als „sittenlose Kunst der Tyrannen und Sybariten" in Acht und Bann gethan. Die von den Verkündern der klassischen Schönheitslehre erhobene Forderung der „edlen Einfachheit", der „reinen Natur", der „inneren Wahrhaftigkeit" begegnete sich nun mit dem „Evangelium der Vernunft", dem Ideal harter republikanischer Bürgertugend. Mehr noch als die römische Antike und die Hochrenaissance entsprachen aber solchen Anschauungen die damals gewissermaßen neu entdeckten Denkmale der griechischen Kunst in ihrer „keuschen Einfalt und stillen Größe". Schon in dem 1752 erschienenen höchst einflußreichen, auch in Deutschland vielgelesenen Buch des Jesuitenpaters Laugier „Essai sur l'Architecture" war die Ansicht ausgesprochen, daß die Römer „nur ein mittelmäßiges Verdienst um die Baukunst haben, und daß sie alles Kostbare und Dauernde den Griechen danken". Je mehr dann durch die Forschungen und Veröffentlichungen von Archäologen und kunstwissenschaftlich thätigen Künstlern die Kenntnisse der echten griechischen Kunst sich verbreiteten (epochemachend für die Architektur wirkte vornehmlich das seit 1761 erscheinende Aufnahmewerk der Stuart und Revett über die Altertümer von Athen), desto mehr befestigte sich die Ueberzeugung, daß nun erst die Urquelle der reinsten und feinsten Formenschönheit der Antike erschlossen sei. Die Nachahmung bevorzugte zunächst den dorischen Stil. Er bildete in seiner kraftvollen Würde den entschiedensten Gegensatz zu der tändelnden Leichtigkeit des Rokoko, die man als Leichtfertigkeit nun verachtete; in ihm sahen aber auch die Revolutionsmänner, vor allem der mit der künstlerischen Leitung der Feste der Republik betraute Maler David, irregeleitet durch die auf italischem Boden gefundenen Tempel von Paestum und Sizilien, anfänglich den männlich-ernsten Kunstgeist der alten römischen Republik. So wurde der strenge, schwere Dorismus eine spezifische Erscheinung des Zeitalters der Revolution. Als dann

aus dem Chaos des Umsturzes der willensgewaltige Machthaber Bonaparte sich erhob, war es ein selbstverständlicher Uebergang, daß für den künstlerischen Rahmen um die bewunderte und gefürchtete Gestalt des gallischen Cäsar die Kunst der römischen Kaiserzeit zum Vorbild genommen wurde. In dem von Napoleons Hofarchitekten Percier und Fontaine ausgebildeten, bald für den europäischen Geschmack maßgebenden „style de l'empire" gelangte die antikisierende Richtung in etwas äußerlich pathetischer Auffassung auch auf den Gebieten der Innendekoration und des Kunstgewerbes zur vollen Herrschaft. Schwer, herb, schmuckarm im Außenbau blieb dieser Klassizismus vom Beginne des 19. Jahrhunderts, nach Art der früheren englischen Richtung der Vanbrough, Kent ꝛc., die in der That auch auf den Kontinent herübergewirkt hatte. Was im Dorismus sich äußerte: die Neigung, aus Ueberdruß an der Kunst raffiniertester Ueberkultur auf die Kunst der frühesten Kulturstufen der Menschheit zurückzugehen, ließ nun auch eine ägyptisierende Mode erstehen. Die feierliche Symbolik der Religion und Kunst des alten Wunderlandes der Pharaonen, durch die Gelehrten und Künstler, die Napoleons Expedition nach Aegypten begleiteten, zur genaueren Kenntnis der Gebildeten gebracht, kam zugleich jenem elegischen Zuge des Zeitgeschmackes entgegen, der namentlich in der Gartenkunst vom Ausgang des 18. Jahrhunderts so bezeichnend hervorgetreten war. Die Motive der geheimnisvollen Scenerie von Mozarts Zauberflöte, die Sphinxe, hieroglyphenbedeckten Pylone und Obelisken, tierköpfigen Götterfiguren u. s. w., begegneten nun auch — allerdings nur für kurze Zeit — in Architektur und Kunstgewerbe. Nach dem Sturze Napoleons wurde mit den Fortschritten der archäologischen Forschung das Studium und die Bewunderung der griechischen Kunst von entscheidendem Einfluß für die modernen Architekturbestrebungen, namentlich in Deutschland, wo ja auch auf litterarischem Gebiete die Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe mit tiefgründiger Begeisterung dem Griechentum huldigten. Der Hellenismus, am glänzendsten vertreten durch Schinkel in Berlin und Klenze in München, suchte nicht allein im engsten Anschluß an die griechischen Vorbilder zu bauen, sondern bemühte sich auch, im Geiste der hellenischen Tektonik (deren Prinzipien festzustellen Karl Bötticher sich zur Lebensaufgabe gemacht hatte) mit einer gewissen neuzeitlichen Selbständigkeit zu schaffen. Nur ein kurzes Leben war dieser ziemlich blutleeren „hellenischen Renaissance" beschieden, deren Anhänger — zumeist der Berliner Schule angehörig — durch die ästhetisch und archäologisch nicht stichhaltige Lehre Böttichers verleitet, die Formen der griechischen Architektur ohne Rücksicht auf den so wichtigen Zusammenhang zwischen Material und Kunstform mit ernüchternder Pedanterie anwandten. Andere Strömungen traten hervor und gestalteten das Bild der europäischen Architekturentwicklung des 19. Jahrhunderts zu einem außerordentlich bunten, verwirrend uneinheitlichen. Neben der klassischen, auf die Antike und Hochrenaissance zurückgreifenden Richtung machte sich wenig später als zweite große Hauptrichtung in Litteratur und Kunst die „Romantik" geltend. Es kann hier nicht versucht werden, die verschiedenartigen Quellen und Adern aufzuzeigen, aus denen diese geistige Strömung (seit den letzten

Jahrzehnten des 18. Jahrh.) anwuchs. Auch eine sichere Umschreibung dessen, was man unter dem Romantischen, speziell in der Kunst, zu verstehen habe, dürfte mit wenigen Worten unmöglich sein. Der Begriff ist weit, dehnbar und schwankend; er hängt von subjektiven Momenten ab und erhält je nach der Anwendung auf die eine oder die andere Kunstgattung eine veränderte Bedeutung. In der Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts versteht man unter der romantischen Richtung im allgemeinen jene, die die christlich-mittelalterlichen Baustile, insbesondere im nordisch-germanischen Kunstcharakter, zur Grundlage des modernen Schaffens wählte. Die verwandte Strömung in der Litteratur erklärt genugsam den Geist dieser Richtung, wenigstens in ihren Anfängen. Deutschland und England sind naturgemäß die Länder, in denen sie am meisten erstarkte. So spaltete sich seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts die europäische Architektenschaft, vor allem die deutsche, in zwei große Gruppen, in die der Klassizisten und die der Romantiker, eine Scheidung, die bis auf den heutigen Tag geblieben ist, obwohl die Parteien nicht mehr so scharf getrennt einander gegenüberstehen, wie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Diese eigentümliche Sachlage, die in ähnlicher Weise in keinem früheren Zeitalter nachzuweisen ist, wurde bald als eine bedenkliche Zersplitterung und Verwirrung der künstlerischen Interessen viel beklagt und es fehlte nicht an mannigfachen, mit gläubigem Eifer unternommenen Versuchen, einen „neuen, zeitgemäßen Baustil“ in kürzester Frist zu gewinnen. Deutschland hauptsächlich war in den vierziger und fünfziger Jahren der Schauplatz solcher von umständlichen theoretischen (auch philosophischen) Erörterungen begleiteten Bestrebungen. Namentlich die Versöhnung der großen Gegensätze des „Klassischen“ und des „Romantischen“, die Goethe in der Vermählung von Faust und Helena symbolisch dargestellt hatte, schwebte als das Ideal einer Kunstblüte der nächsten Zukunft vor. Während man in der Berliner Schule nach der Hauptformel der Hegelschen Dialektik „das System der antiken (insbesondere der hellenischen) Baukunst als These, das der mittelalterlichen als Antithese faßte“ und von der neuzeitlichen Baukunst „eine Synthese, d. h. eine ergänzende Durchdringung beider Systeme“ erwartete, suchte man in München nach dem auf Anregung König Maximilians II. erfolgten Preisausschreiben der Akademie (1851), den neuen Baustil durch eine „Veredlung des gotischen Konstruktionsprinzips mit der Formenschönheit der italienischen Renaissance“ zu erlangen. Bald wurden diese Stilexperimente als mißglückt aufgegeben. Man mußte sich gestehen, daß es dem Einzelnen, selbst bei thatkräftiger Förderung durch königliche Mäcene, nicht möglich sei, durch Zusammenmischung verschiedener Elemente einen lebensfähigen Baustil wie den Homunculus in der Retorte zu erzeugen. Und der historische Geist des Zeitalters war zu mächtig, um nicht auch in der Kunst in hohem Grade sich Ausdruck zu verschaffen. Aus der allgemeinen großartigen Entwicklung der geschichtlichen Wissenschaft erwuchs die junge Kunstwissenschaft in rascher, auf die Kulturen aller Völker und Zeiten sich erstreckender Ausdehnung. Mit der Photographie im Bunde brachte sie bald ein ungeheures Material künstlerischer Leistungen der Ver-

gangenheit geordnet und nach den Entwicklungszusammenhängen klargelegt zur Kenntnis weitester Kreise. Diese außerordentliche Fülle kunsthistorischer Kenntnisse im Verein mit einer durch den geschichtlichen Sinn bedeutend gesteigerten Unparteilichkeit der Beurteilung begründete einen allgemeinen historischen Eklektizismus, der bis zur Stunde der Architektur der Völker Europas und Amerikas ein mit keiner früheren Epoche vergleichbares Gepräge verleiht. Dabei trat aus dem Vielerlei mit dem Wechsel der Jahre und Jahrzehnte jeweilig einer der historischen Stile als besonders begünstigt hervor und zwar in einer Aufeinanderfolge, die den großen geschichtlichen Verlauf in kürzester Frist gewissermaßen wiederholte. Nach Klassizismus und Romantik, den antikisierenden und den mittelalterlichen Richtungen der ersten Hälfte des Jahrhunderts, wurden Renaissance, Barock, Rokoko (im Kunstgewerbe), Zopf- und Empirestil der Reihe nach, mehr im Sinne des Modegeschmackes, vorherrschend. Zugleich bildete sich die für die kulturgeschichtliche Beeinflussung des ästhetischen Empfindens bezeichnende Gepflogenheit heraus, für kirchliche Bauten die mittelalterlichen, für den Profanbau die anderen Stile vorzugsweise zu wählen. Das im Völkerleben allgemein wieder stärker fühlbar werdende Nationalitätsbewußtsein äußerte sich dann auch in den jüngsten baukünstlerischen Bestrebungen; zahlreiche Architektengruppen in den verschiedenen Ländern und Landstrichen suchten und fanden eine feste Grundlage für ihr auf intimere Wirkungen abzielendes Schaffen im engen Anschluß an die heimische Tradition. Diese Auffassung berührt sich hinwiederum mit einer anderen, für die fortschrittlichen Versuche der Gegenwart besonders charakteristischen: mit jener, die man als architektonischen Realismus bezeichnen darf. Die große, tiefgehende Bewegung des Realismus und Naturalismus, die in Malerei, Plastik, Dichtung, in gewissem Sinne auch in der Musik umwälzend wirkte, erfaßte zuletzt auch Architektur und Kunstgewerbe. Der Ruf nach „Wahrheit", nach „Natur", erhielt für diese Gebiete den Sinn einer Abkehr von der konventionellen Phrase, vom trivialen, äußerlich-dekorativen Schwulst, einer weitgehenden Berücksichtigung der Forderungen der Zweckmäßigkeit, Bequemlichkeit, Gesundheitsförderlichkeit, also einer entschiedenen tektonischen Sachlichkeit. Solchem Programm entspricht naturgemäß ebenso die Anpassung des Werkes an das „Milieu", wie das wiedererwachte Verständnis für die hohe Bedeutung von Material und Technik für die Kunstform. Insonderheit die Ausnützung und künstlerische Verarbeitung der Errungenschaften der modernen Technik muß als eines der wichtigsten Probleme gelten, die Architektur und Kunstgewerbe der Gegenwart und Zukunft zu lösen haben. Wenn man dabei in erster Linie an die außerordentlich vielseitige und ausgedehnte Anwendung denkt, die das Eisen als Baumaterial seit dem Anfang des Jahrhunderts erfahren hat, so wird man allerdings nach den bisherigen Erfahrungen nicht allzugroße Hoffnungen auf die stilbildende Kraft dieses „modernsten" Baustoffes setzen dürfen. „Wo immer Eisenkonstruktionen in bedeutenden Abmessungen offen liegend und für sich allein auftreten, da zeigt sich ihre absolute Sprödigkeit gegen künstlerische Gestaltung.

Die fleischlose Dünnheit und steife Trockenheit der Konstruktionsteile, die durch die statische Berechnung gegebene Gebundenheit der Anordnung, die äußere Gleichartigkeit der Glieder, welche die Verschiedenheit ihrer Leistung (Widerstand gegen Zug oder Druck) im allgemeinen nicht erkennen lassen, die bei großen Konstruktionen verwirrende Menge sich durchkreuzender fast körperloser Linien, deren Sinn und Zweck nur dem technisch geschulten Verstand, nicht aber dem einfachen Gefühl faßbar wird: all das läßt uns die Eisenkonstruktionen gleichgültig erscheinen, wenn auch manchmal der Gesamtumrißlinie solcher Werke (Bogenbrücken, Eiffelturm) oder der Wirkung der durch sie ermöglichten kolossalen Innenräume ein gewisser ästhetischer Reiz nicht abzusprechen ist. Eine bedeutende, tiefgehende, echt künstlerische Stimmung hervorzurufen, wird aber auch der großartigsten Eisenkonstruktion nicht gelingen."*) Hiergegen wurde eingewendet, daß unser Gefühl für Verhältnisse, für das Fleisch in der Baukunst, vom Stein entnommen sei, daß aber mit der Gewöhnung an die immer häufiger zu sehenden Eisenkonstruktionen eine Umwandlung unseres statischen Gefühles zu erwarten sei. Es handle sich also nicht um die Frage: wie bilden wir das Eisen, damit es unserem Empfinden entspreche? sondern um die viel wichtigere: wie bilden wir unser Empfinden, daß es dem Eisen entspreche?**) In der That handelt es sich nicht um diese letzte Frage, die nach dem alten Satz: „Man gewöhnt sich an alles" schließlich jede ästhetische Bedeutung verlieren müßte, sondern darum, daß freiliegende Eisenkonstruktionen infolge der fast völlig ausgeschlossenen plastischen Bildbarkeit die feinere struktursymbolische Ausdrucksfähigkeit, damit auch einen echt künstlerischen Stimmungsgehalt, schwerlich erringen können. Da überdies die Eisentektonik eine durchaus andere ist, wie die des Steines, und da der Stein das zumeist angewandte, vornehmste, darum ausschlaggebende Material für die architektonische Formbildung zu allen Zeiten war und sicher auch in Zukunft bleiben wird, so darf wohl der Glaube derer als trügerisch angesehen werden, die von den Eisenkonstruktionen den Baustil der Zukunft ableiten möchten. Es ist ja überhaupt eine falsche „kunstmaterialistische" Anschauung, den Stil einer Kulturepoche in entscheidender Weise von Material und Technik abhängig zu wähnen. Wohl sind Material und Technik wichtige, unter Umständen grundlegende Faktoren für die Formbildung. Den „Geist", den künstlerischen Stimmungscharakter eines Stiles bestimmen aber doch die geistigen Mächte der Zeit. Welcher Art aber die Kräfte und Strömungen sein werden, die in näherer oder fernerer Zukunft die Baukunst aus dem jetzigen Zustand der eklektischen Pflege der historischen Stile herausführen können unter die Herrschaft eines neuen, einheitlichen Stilgefühls, das entzieht sich vorläufig menschlicher Voraussicht.

In **Deutschland**, dem Lande, in welchem die mannigfachen Richtungen in der Architektur des 19. Jahrh. wohl am ausgeprägtesten in die Erscheinung traten, war Friedrich Weinbrenner (1766—1826) der süddeutsche Hauptmeister des schweren, nüchternen, dem Dorismus nahestehenden Klassizismus der napoleonischen Zeit. Seine zahlreichen Bauten geben dem älteren Karlsruhe das charakteristische, einheitliche Aussehen. Dieselbe Richtung vertraten in Berlin der schon genannte K. Gott-

---

*) Richard Streiter, Architektonische Zeitfragen. Berlin 1898.

**) Cornelius Gurlitt, die Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts, ihre Ziele und Thaten. Berlin 1899.

hard Langhans, Heinrich Gentz († 1811), der Erbauer der (jetzt abgebrochenen) alten Münze, und Friedrich Gilly (1771—1800), der Lehrer Karl Friedrich Schinkels (1781—1841), des genialsten und feinsinnigsten Meisters des Hellenismus und der hellenischen Renaissance. Den drei ersten, in griechischem Stil (in sehr selbständiger Anwendung) gehaltenen Werken Schinkels, der Hauptwache (1815 beg.) dem kgl. Schauspielhaus (1817 beg.), dem (alten) Museum (1825 beg.) folgten als Versuche, die Gotik, speziell die märkische Backsteingotik, mit griechischem Geiste zu durchdringen und zu „veredeln", die Werdersche Kirche (mißglückt) und die Bauakademie (1832—35). Neben 4 kleinen Vorstadtkirchen in italienisierend-basilikaler Anlage schuf Sch. sein kirchliches Hauptwerk, die Nikolaikirche in Potsdam, als Centralbau mit schöner Kuppel in hellenisierender Renaissance. Des Künstlers geläuterten malerischen Sinn für die Zusammenstimmung architektonischer Gebilde mit der Landschaft zeigen einige Gartenschlößchen in der Umgebung von Potsdam; das Bild seiner reichen Begabung und Schaffenskraft vervollständigen seine nicht ausgeführten Entwürfe, seine Theaterdekorationen und Landschaftsbilder. Ein Altersgenosse Schinkels, Karl Ferdinand Langhans (1781—1869), schloß sich bei seinem Palais des Prinzen Wilhelm unter den Linden der hellenischen, bei späteren Theaterbauten (in Liegnitz, Stettin, Leipzig) mehr der italienischen Renaissance an. Den gleichen Wandel der Anschauungen machten die hervorragendsten Schüler Schinkels (und Böttichers) durch: Ludwig Persius (1803—45), von dem die Friedenskirche und kleine Gartenbauten in Potsdam; August Stüler (1800—65), von dem das Neue Museum, die Kuppel über der Kapelle des kgl. Schlosses (in Gemeinschaft mit A. Schadow), das Nationalmuseum in Stockholm, die Akademie der Wissenschaften in Budapest; Joh. Heinrich Strack (1805—80), der nach Stülers Plan die Nationalgalerie ausführte und die gänzlich mißglückte Siegessäule auf dem Königsplatz entwarf; Eduard Knoblauch (1801—65), dessen Hauptwerk, die Synagoge an der Oranienburgerstraße, den maurischen Stil geschickt mit modernen Eisenkonstruktionen verbunden zeigt; die auf dem Gebiete des Privatbaues besonders thätigen Friedrich Hitzig (1811—81), von dem die Börse und die Reichsbank, Richard Lucae (1829—77), dessen Hauptwerk das neue Stadttheater in Frankfurt a. M., Martin Gropius (1824—80), nach dessen Plänen das Kunstgewerbemuseum in Berlin und das neue Konzerthaus in Leipzig ausgeführt wurden. Einige ältere Berliner Kirchen von August Soller (1805—53), August Orth (geb. 1826) und Friedrich Adler (geb. 1827), wie auch Wäsemanns Rathausbau erscheinen jetzt als wenig geglückte, stimmungslose Versuche, einen modern-selbständigen Backstein- und Terrakottabau durch die Verschmelzung mittelalterlicher und antikisierender Formen zu gewinnen. Der Schule Schinkels zuzurechnen sind ferner: Karl Theodor Ottmer (1800—43), der in Berlin die Singakademie, in seiner Vaterstadt Braunschweig das große herzogliche Schloß (bis 1836) ausführte; Adolf Demmler (1804—86), dessen ausgedehnte Wirksamkeit in Schwerin in dem Ausbau des dortigen Schlosses (nach dem Vorbild des französischen Schloßbaues der Frührenaissance) gipfelt. Der zweite (süddeutsche) Mittelpunkt des Klassizismus wurde München. Hier hatte Karl von Fischer (1782—1820), der Erbauer des Hof- und Nationaltheaters und des Palais des Ministers Salabert (am Eingang zum englischen Garten), den römischen und palladianischen Klassizismus vertreten. Dem Hellenismus, dann auch einer ernsten römischen Renaissance (unter Nachwirkung seiner bei Percier und Durand in Paris gemachten Studien) huldigte Leo von Klenze (1784—1864), der bedeutendste, viel beschäftigte Architekt der glänzenden Bauepoche unter Ludwig I. Werke: Die Glyptothek (1816 beg.), die Ruhmeshalle mit der Bavaria (1843 beg.), die Propyläen (1846 beg.), die Walhalla bei Regensburg (1830 beg.) in griechischem Stil; das Kriegsministerium, das Odeon, die alte Pinakothek (1826—36), das Hofgartenthor, die Hofreitschule, der Königsbau, der Festsaalbau an der Residenz, mehrere Paläste und Privatbauten im Renaissancestil; die Allerheiligenhofkirche in Anlehnung an byzantinisch-romanische Vorbilder. 1839 wurde K. zum Bau des Museums der Eremitage und der Isaakskirche nach Petersburg berufen; nach dem Tode Gärtners vollendete er die von diesem begonnene Befreiungshalle bei Kehlheim. Neben Klenze erfreute sich der höchsten Gunst König Ludwigs (dessen wechselnde Neigungen dem historischen Eklektizismus mächtig Vorschub leisteten) Friedrich von Gärtner (1792—1847), der äußerlich wohl der romantischen Richtung zugeteilt werden muß, obwohl seine Bauten in einem an lombardisch-mittelalterliche und florentinische Vorbilder sich anlehnenden Rundbogenstil keineswegs romantisch, sondern ziemlich trocken und nüchtern anmuten. Hauptwerke: Die Ludwigskirche (1830 beg.), die Staatsbibliothek (1832 beg.), die Universität (1835 beg.), die Feldherrnhalle (1841 beg.) im Rundbogenstil, der Wittelsbacher Palast (1843 beg.), ein mißglückter Versuch in englischer Gotik, das Siegesthor (1843 beg.), das pompejanische Haus in Aschaffenburg in antik-römischem Stil. Nach G.s Plan gelangte der Palast König Ottos in Athen zur Ausführung. Auf Verlangen Ludwigs I. errichtete D. J. Ohlmüller († 1839) die Mariahilfkirche in

der Vorstadt Au in gotischem, G. Fr. Ziebland († 1873) die Basilika zum hl. Bonifacius in frühchristlichem, das Kunstausstellungsgebäude gegenüber der Glyptothek in römisch-korinthischem Stil. Gärtners Schüler August von Voit (1801—70) und Friedrich Bürklein (1813—72) pflegten dessen Rundbogenstil in weniger monumentaler Auffassung. Bürklein wurde dann der Hauptvertreter des durch König Maximilian II. künstlich ins Leben gerufenen „Maximiliansstils"; nach seinen Plänen entstanden die meisten Gebäude der seit 1852 neu angelegten Maximiliansstraße, von denen die bedeutendsten, das Regierungsgebäude und das Maximilianeum, sehr bedenkliche Schwächen zeigen, die nicht allein auf das Verfehlte des Stil-Experiments zurückzuführen sind. Nach dem Vorgange Sempers schloß sich Gottfried von Neureuther (1811—86) ganz der italienischen Hochrenaissance an, die er an den großen Bauten der technischen Hochschule (1870 voll.) und der Kunstakademie (1885 voll.) in feinfühliger Auffassung zur Anwendung brachte. 1867 begann Georg Hauberrisser (geb. 1841) das neue Rathaus in kräftiger, noch etwas zu dekorativ behandelter Gotik. In Stuttgart vertraten den älteren Klassizismus Giov. de Salucci mit dem Lustschloß Rosenstein (1829 voll.), G. G. Barth († 1848) mit dem Kunstmuseum, L. Fr. Gaab († 1869) mit dem Kronprinzenpalais, Wilhelm Zanth († 1857), der im Auftrag des Königs die malerisch-reizvolle Anlage der Wilhelma bei Cannstatt in maurischem Stil ausführte, J. M. Knapp († 1856), dessen Plan zur Kolonnade des Königsbaues von Chr. Friedrich von Leins, (1814—92) in selbständiger Weise ausgeführt wurde. Leins, vorwiegend der italienischen Renaissance zugethan, brachte diesen Stil an der edlen Schöpfung der königlichen Villa bei Berg, dem Palais Weimar, dem Festsaal der Liederhalle und verschiedenen städtischen Wohnhäusern und Villen zur Anwendung, während er für seine Johanniskirche, der allgemeinen Auffassung folgend, die Gotik wählte. Der begabteste der älteren Schüler von Leins, Adolf Gnauth (1840—84), der Erbauer der vornehm-anmutigen Villa Siegle, wurde durch frühen Tod einer vielversprechenden Wirksamkeit entrissen. In Karlsruhe schloß sich Weinbrenners Schüler und Nachfolger Heinrich Hübsch (1795—1863) mit Begeisterung der romantischen Richtung an; in einem dem Stile Gärtners nahe verwandten Rundbogenstil erbaute er das Finanzministerium, das Polytechnikum, die Kunsthalle, das Hoftheater, die Trinkhalle in Baden-Baden und mehrere Kirchen. Dieselbe Stilrichtung, doch in modernerer Auffassung, pflegte Friedrich Eisenlohr (1805—54), der seine Hauptthätigkeit an Bahnhofbauten (Karlsruhe, Heidelberg, Freiburg i. B.) entfaltete. In Darmstadt vertrat Georg Moller (1784—1852), ein Schüler Weinbrenners, den schweren, nüchternen Klassizismus mit ziemlich plumpen Werken (katholische Kirche, Hoftheater). In Hannover errichtete G. L. Fr. Laves (1789—1864) das stattliche Theater, das Schloß und die Waterloosäule in antikisierendem Geschmack. Sehr einflußreich als Haupt einer ausgedehnten Architektenschule, die die nordische Backsteingotik neu zu beleben unternahm, wurde Karl Wilhelm Hase (geb. 1818), dessen Hauptwerke das Museum, die Christuskirche und das in Gemeinschaft mit seinem Schüler Edwin Oppler (1831—80) erbaute Schloß Marienburg bei Nordstemmen sind. Oppler wandte bei den Synagogen in Hannover und Breslau den romanischen Stil an. In Köln pflegte Julius Raschdorff (geb. 1823) bei seiner umfangreichen Thätigkeit als Stadtbaumeister (1853—79) mit Vorliebe die deutsche Renaissance, ohne jedoch an seinen Bauten jenen feinen malerischen Reiz zu erzielen, den späterhin namentlich süddeutsche Architekten dieser Stilart abzugewinnen wußten. (Auch R.s Hauptwerk, der noch im Bau befindliche Dom in Berlin, verspricht nicht mehr als eine kühle, konventionelle Leistung zu werden.) Die großartigen Vollendungsarbeiten am Kölner Dom (1842—80) leiteten E. Fr. Zwirner (1802—61) und K. E. R. Voigtel (geb. 1829), aus deren Bauhütte unter anderen Fr. von Schmidt, der in Wien hervorragend thätige Gotiker, hervorging. Zu einem erweiterten und vertieften Verständnis der Gotik, die vor der Mitte des Jahrh. von K. A. Heideloff (1788—1865) in Nürnberg in noch sehr schwächlicher, trockener Auffassung geübt worden war, trug wesentlich die vorwiegend litterarische Wirksamkeit von G. G. Ungewitter in Kassel bei. Ein Gegner der Gotik, sah Gottfried Semper (1803—79) in dem Baustil der römischen Kaiserzeit und der davon abgeleiteten italienischen Hochrenaissance die sicherste Grundlage für die „Raumkunst" einer „kosmopolitischen Zukunftsarchitektur". In dieser Stilrichtung schuf der geniale, auch als Kunstschriftsteller hervorragende Meister seine Hauptwerke: In Dresden das Hoftheater (1838—41), das 1869 abbrannte und nach einem neuen, veränderten Plan wieder aufgebaut wurde (1871—78), das Museum am Zwinger (1847 beg.), die Villa Rosa und das Palais Oppenheim; in Zürich das Polytechnikum und die Sternwarte (1864 voll.); das Stadthaus in Winterthur (1865—66); die Pläne für die Hofmuseen, das neue Hofburgtheater und den Ausbau der Hofburg in Wien. (1860—63 erschien S.s litterarisches Hauptwerk „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten".) — In **Oesterreich-Ungarn** bildet Wien den glänzenden Mittelpunkt der neueren Architekturentwicklung. Hier sind das Burgthor

(1824 erb.) und der Theseustempel im Volksgarten (Nachahmung des Theseion in Athen) von Peter von Nobile (1774—1854) Denkmäler des Dorismus. Der Rundbogenstil kam an der mächtigen Bauanlage des Arsenals zur Anwendung, dessen Kommandanturgebäude van der Nüll und Siccardsburg, dessen Waffenmuseum Th. von Hansen ausführten. Zur großartigen baulichen Entwicklung Neu-Wiens gab die 1858 begonnene Schleifung der Festungswerke Raum, in deren Zug nun die von zahlreichen Monumentalbauten besäumte Ringstraße angelegt wurde. Den Stadterweiterungsplan bearbeitete Ludwig Förster (1797—1863), dessen Synagogen in der Leopoldstadt und in Budapest eine freie Verwertung maurischer Formen zeigen. In dem neuen Opernhaus schufen van der Nüll und Siccard von Siccardsburg (beide † 1868) ein vorzügliches, erst in neuester Zeit voll gewürdigtes Werk im Anschluß an die französische Renaissance. Eine von der gleichartigen Berliner Richtung durch größere Freiheit und Ueppigkeit sich unterscheidende hellenische Renaissance pflegte Theophil von Hansen (1813—91). Hauptwerke: die Kirche der nichtunierten Griechen in byzantinischem Stil; der Heinrichshof (unfeine Zusammenfassung mehrerer Miethäuser zu einem palastartigen Bau), das Musikvereinsgebäude, die Börse (von C. Tietz begonnen), die Kunstakademie im Renaissancestil; das Reichsratsgebäude, dann in Athen die Akademie der Wissenschaften und die Sternwarte in streng antikisierendem Stil. Heinrich von Ferstel (1828—83) schuf in seinem 1854 preisgekrönten, dann ausgeführten Plan zur Votivkirche eine für die damalige Zeit außerordentlich gründlich studierte, verkleinerte Nachbildung französisch-gotischer Kathedralen; später wurde er ein entschiedener Anhänger der italienischen Renaissance, die er am Kunstgewerbemuseum, am chemischen Laboratorium, an der Universität und einigen Palästen anwandte. Als Hauptvertreter der Gotik im neuen Wien erbaute Friedrich von Schmidt (1825—91) die Lazaristenkirche, die Weißgerberkirche und die Kirche in der Brigittenau in strenger, die Kirche in Fünfhaus, das gewaltige Rathaus und das Stiftungshaus am Schottenring in freierer, modern umgestaltender Auffassung des Stils. Karl von Hasenauer (1833—94) führte, nachdem er sich durch den Palast des Grafen Lützow und die Bauten der Weltausstellung (1873) bekannt gemacht, mit Semper und nach dessen Tod selbständig die Hofmuseen, das Burgtheater, den Ausbau der Hofburg aus, baute ferner das Schloß der Kaiserin im Lainzer Tiergarten. Seine Kunstart, eine zu üppig-eleganter Dekoration neigende, der monumentalen Kraft entbehrende Hochrenaissance, ist der Ferstels verwandt. In Budapest wirkte hervorragend Nikolaus von Ybl (1814—91), dessen Hauptwerke, das Opernhaus und der Ausbau des (1851 begonnenen) großartigen Kuppelbaues der Leopoldstädter Basilika, im Anschluß an die italienische Renaissance durchgeführt sind. — Die Ereignisse von 1870/71 hatten mit dem großartigen wirtschaftlichen Aufschwung eine äußerst rege Bauthätigkeit im Gefolge. Ein stark geschäftlicher Zug, der dieser durch die Gründerjahre eingeleiteten jüngsten Bauperiode charakteristisch ist, ist äußerlich schon damit gekennzeichnet, daß nunmehr Baufirmen (Vereinigungen von 2 und 3 Architekten zu gemeinsamer Arbeit) sehr häufig wurden, bei deren Ausführungen der eigentlich schöpferische Urheber des Werkes schwer festzustellen ist. Hat einerseits die allzu hastige neueste Entwicklung der größeren Städte eine vom rohen Spekulantentum genährte, bedauerliche Geschmacksverwilderung mit sich gebracht, die sich in dem Gefallen des Publikums an parvenümäßig-unfeinem, zumeist mit unsoliden Mitteln hergestelltem äußerlichem Aufputz bekundet, so muß andererseits mit Genugthuung hervorgehoben werden, daß der wachsende Wohlstand, die allgemeine Regsamkeit im öffentlichen und privaten Leben eine gewaltige, kaum mehr übersehbare Menge von baulichen Aufgaben gestellt hat, die von einer großen Schar tüchtiger, in dem verständnisvollen, vertieften Studium der alten Meisterwerke herangebildeter Architekten mit zunehmendem Feingefühl, zum Teil auch mit großer moderner Selbständigkeit gelöst worden sind. Auf diese neuesten, sehr zahlreichen und stilistisch mannigfaltigen Leistungen, unter denen das Reichstagshaus in Berlin (1884—94 erb.) von Paul Wallot (geb. 1842), die Kaiser Wilhelm-Denkmäler auf dem Kyffhäuser, am Rheineck bei Koblenz, an der Porta Westphalika von Bruno Schmitz (geb. 1858), der Justizpalast in München von Friedrich von Thiersch (geb. 1852), die einflußreiche Wirksamkeit Gabriel Seidls (geb. 1848) in München wohl als das künstlerisch Bedeutsamste hervorragen, kann hier nicht näher eingegangen werden.

In **Frankreich** bleibt infolge der dominierenden Stellung von Paris als Kunstmittelpunkt und der fortwirkenden Traditionen an der Bauakademie eine gewisse feste Schule fühlbar, für welche die modern-antikisierende Richtung des „Néo-Grec" besonders charakteristisch ist. Als die eigentlichen Begründer und Verbreiter des Stiles „premier empire" sind Charles Percier (1764—1838) und Pierre Fontaine (1762—1855) anzusehen, die als Hofarchitekten Napoleons durch ihre Arbeiten für verschiedene Schlösser, besonders aber durch die Veröffentlichung ihrer zahlreichen Entwürfe für den europäischen Geschmack maßgebend wurden. Von größeren für Napoleon geplanten Bauten kam nur weniges zur Ausführung: Der Triumphbogen auf

dem Karousselplatz (verkleinerte Nachbildung eines römischen); der Verbindungsbau zwischen Louvre und Tuilerien (erst unter Napoleon III. voll.). Der gleichen (römisch-klassizistischen) Richtung gehören an: Der Arc de l'Etoile (1806 beg.) von Chalgrin (1739—1811), vollendet von Hugot und Blouet; die Vendômesäule (1806 beg.) von Lépère und Gondouin; die Madeleine-kirche von Vignon (1761—1828), streng in der Form eines korinthischen Peripteraltempels; die Börse, von Brongniart († 1831) entworfen, von Labarre vollendet. J. J. Hittorff (1792—1867) aus Köln, ein Schüler Perciers, entfaltete eine sehr umfangreiche Thätigkeit (seit 1832 als oberster Architekt der Regierungsgebäude) und begründete durch seine archäologischen Untersuchungen über die antike Polychromie die farbige Richtung in der neueren französischen Architektur. Werke: Die Anlage des Konkordienplatzes; die Kirche S. Vincent de Paul (in Gemeinschaft mit Lépère), fünfschiffige Basilika nach altchristlichem Planschema; der Cirque Napoleon und der Nordbahnhof mit bemerkenswerten, für die damalige Zeit sehr kühnen Eisenkonstruktionen. Die Herbheit des Klassizismus bewahrten in der Formgebung bei moderner Selbständigkeit in der Planung des Ganzen: Joseph Duc (1802—78) an der Julisäule (1840) und dem mit alten Bauten (der Sainte-Chapelle und mittelalterlichen Türmen) zu verbindenden Justizpalast (seit 1839); Henri Labrouste (1801—75) an der Bibliothek S. Geneviève (1840 beg.) und dem Umbau der jetzigen Nationalbibliothek (des ehemaligen Palais Mazarin) mit interessanten, von Eisensäulen getragenen Deckenwölbungen in den Lesesälen. Mit feinem Verständnis für die Verwertung alter Architekturteile führte Felix Duban (1798—1870) die von seinem Lehrer Debret in italienischer Renaissance begonnene Ecole des beaux-arts (seit 1832) aus. Vorzügliches leistete Duban bei Wiederherstellungsarbeiten (Schloß Blois, Sainte-Chapelle, Seine-Fassade und Apollogalerie des Louvre). In dem dekorativ-üppigen Frührenaissancestil des alten Baues fügten Lesueur und Godde dem Pariser Rathaus neue Flügel an (seit 1836); größere Umbauten im Innern leitete Baltard. (Nach der Zerstörung durch die Kommune im Mai 1871 erneuerten Ballu und Deperthes den Bau). Victor Baltard (1805—74) trat an seiner Kirche S. Augustin (1868 voll.) mit einer in Eisen konstruierten Kuppel und an seinen großen, für spätere Anlagen dieser Art vorbildlichen Markthallen den spezifisch modernen Architekturproblemen näher. Der Ausbau des Louvre, wozu durch Napoleon III. Visconti (1791—1853) berufen worden war, wurde nur in den Hauptzügen nach dessen klassizistischen Plänen durch Lefuel mit reichem dekorativem Aufwand ausgeführt. — Die mittelalterliche Richtung fand in Frankreich einen frühen Vertreter in dem Deutschen Gau (1790—1854), dessen gotisch entworfene Kirche S. Clotilde in Paris durch Ballu vollendet wurde. Viktor Hugos dichterische Romantik leistete den verwandten künstlerischen Bestrebungen mächtig Vorschub. Den nachhaltigsten Einfluß durch Verbreitung gründlichster fachmännischer Studien übte dann die 1837 gegründete **Kommission** für die historischen Monumente, deren Seele E. E. Viollet-le-Duc (1814—79) war. Die außerordentliche Arbeitskraft dieses begeisterten Verehrers mittelalterlich-nationaler Kunst bethätigte sich an der Wiederherstellung und Vollendung zahlreicher alter Baudenkmale (seit 1845 auch an Notre Dame in Paris), namentlich wirksam aber durch seine monumentalen Publikationswerke über Frankreichs Architektur und Kunstgewerbe im Mittelalter („Dictionnaire raisonné"). Neben Viollet leistete sehr Verdienstvolles Antoine Lassus (1807—57). Zahlreiche neue Kirchen entstanden nun in ganz Frankreich wieder in mittelalterlicher Bauart, vorzugsweise im byzantinischen und romanischen Stil, zum Teil mit großer archäologischer Strenge. Unter diesen kirchlichen Werken ragt die Kathedrale von Marseille (1855 beg.) von Leon Vaudoyer (1803—72) durch Größe und monumentale Durchbildung nach dem System des byzantinischen Kuppelbaues hervor. — Für die französische Architektur der letzten Jahrzehnte ist ein aus den verschiedensten Quellen schöpfender, zu freiester Stilmischung neigender Eklektizismus besonders charakteristisch. Hauptbeispiele: Die große Oper in Paris (1861—74 erb.) von Charles Garnier (1825—98) in durchaus polychromer Architektur mit reichstem Aufwand von plastischem und malerischem Schmuck, in einem Mischstil von teilweise barocker Renaissance mit griechischen, ägyptischen, assyrischen, maurischen und anderen Motiven. (Das Treppenhaus, trotz der schwülstigen, wenig feinen Dekoration von packender Wirkung.) In ähnlichem Mischstil G.s zweitgrößtes Werk, das Theater in Monte Carlo. Der Trocaderopalast in Paris (zur Weltausstellung von 1878 erb.) von Davioud (geb. 1823) und Bourdais (geb. 1835), in der Gesamtanlage großartig, in der Einzeldurchbildung weniger erfreulich.

Die neuere Architektur **Belgiens** steht im wesentlichen unter dem Einflusse der Pariser Schule. Nach der französischen Auffassung der Renaissance in der 1. Hälfte des Jahrh. erbaute L. Roelandt († 1864) den Justizpalast und die Universität in Gent. Dem späteren üppigeren französischen Geschmack entsprechen die Börse in Brüssel von L. Suys d. J. und die Nationalbank ebenda von Beyaert und Janssens. In formenreichem, im Sinne des Néo-Grec frei behandeltem **Klassizismus** errichtete Joseph Poe-

laert (1816—79) den gewaltigen Justizpalast in Brüssel (1866—84), wohl das imposanteste, monumentale Bauwerk der neueren Zeit. (Der Bau bedeckt mit ca. 26 000 Quadratmetern eine größere Grundfläche als die Peterskirche. Bausumme 42 Millionen Frs.) Andere Werke P.s in Brüssel: Die Kongreßsäule, das Theater de la Monnaie, die Katharinenkirche. Den altflämischen Stil („cachet flamand") bevorzugte bei seinen Bauten und erschloß dem Studium durch eine hervorragende Publikation J. van Ysendyck. An die heimische Renaissance knüpften auch die führenden Architekten **Hollands** wieder an, so Cuypers bei seinem Ryksmuseum (1885 voll.) und Centralbahnhof in Amsterdam.

In **England** wurde der seit der Mitte des 18. Jahrh. bereits mit nüchterner Strenge gepflegte Klassizismus durch die archäologischen Studien noch mehr befestigt und aus der römisch-palladianischen Richtung um die Jahrhundertwende in die hellenische übergeleitet. In ziemlich trocken antikisierender Art errichtete James Gandon (1742—1824) mehrere öffentliche Gebäude in Dublin, John Soane (1752—1837) die Bank von England in London, Wilkins das Grange House in Hampshire (um 1820) im dorischen Stil, Robert Smirke (1780—1867) das Coventgardentheater (1808 beg.), das Generalpostamt (1825—29), das (1879 erweiterte) Britische Museum (1823—57) in London, die beiden letzten Bauten mit jonischen Säulenhallen. Ein wunderliches Beispiel des einseitigsten Hellenismus ist die Pankratiuskirche in London (1819 beg.), die einen jonischen Portikus und zwei Karyatidenhallen nach dem Muster des Erechtheions, einen Vierungsturm nach dem Vorbild des Turmes der Winde erhielt. Zu einfach-großartiger Gliederung einer organisch entwickelten Baumasse verwandte Elms die antiken Bauformen an S. Georges Hall in Liverpool (1841—55 erb.). Im Anschluß an die italienische Renaissance entstanden in London: Das neue Burlingtonhouse (Sitz der Royal Society) seit 1854; der Palast der Universität (1869 beg.); das Regierungsgebäude an Whitehallstreet (1868—73), das der hervorragende Gotiker G. Scott in Gemeinschaft mit Digby Wyatt ausführte. Ein in seiner spezifisch modernen Art epochemachendes Werk ist der riesige Krystallpalast in Sydenham bei London (1851 zur Weltausstellung im Hyde-Park, dann 1853—54 an jetziger Stelle erb.) von Joseph Paxton, ein reiner Eisen-Glasbau. — Frühzeitig (schon am Ausgang des 18. Jahrh.) erwachte in England wieder das Interesse für die Gotik, deren Traditionen nie ganz erloschen waren. Führer der romantischen Bewegung in der Litteratur, Horace Walpole († 1797) und der gefeierte Romanschriftsteller Walter Scott, gestalteten ihre Wohnsitze in mittelalterlichem Geschmack um. Um die Jahrhundertwende wurden eine Reihe von Herrensitzen gotisch gebaut, vornehmlich durch die Architekten Wyatt und Nash. Der eigentliche Bahnbrecher für eine verständnisvolle Wiederaufnahme der gotischen Bauweise wurde der geniale Augustus Welbin Pugin (1812—52), der durch wertvolle Veröffentlichungen (wie schon sein Vater), vor allem aber durch höchst fruchtbare Bauthätigkeit mit einer für die damalige Zeit erstaunlich tiefen und feinen Auffassung des Stilechten den größten und nachhaltigsten Einfluß ausübte. P. wirkte auch in hervorragender Weise an dem gewaltigen Bau des Parlamentsgebäudes in London (1837—68 erb.) mit, das Charles Barry in dem beim Wettbewerb vorgeschriebenen Stil der perpendikulären Gotik errichtete. Unter den zahlreichen, sehr tüchtigen Vertretern der „neugotischen Richtung" in England erlangten höchsten Ruf: G. Gilbert Scott (1811—78), der die Wiederherstellungsarbeiten an vielen mittelalterlichen Werken leitete, eine außerordentliche Menge von Neubauten plante und ausführte (Kirchen, Schlösser, Rathäuser, Hospitale ꝛc.), darunter die Universität in Glasgow, das Albert-Monument im Hydepark, die Nikolaikirche in Hamburg (1863 geweiht); J. L. Pearson (1816—97), der bedeutendste englische Kirchenbaumeister der Neuzeit, dessen Hauptwerke die Dreieinigkeitskirche in Westminster (1850 beg.), die Augustinskirche in Kilburn (1871—80 erb.), die Kathedrale von Truro (1880 beg.); G. E. Street, der Erbauer des großen (1882 begonnenen) Gerichtsgebäudes in Fleetstreet in London (einer im Streben nach malerischem Reiz bis zur Zersplitterung aufgelösten Baumasse), der Johanneskirche in Kennington. Vorzügliches, namentlich auf dem Gebiete des Kirchenbaues, leisteten seit der Mitte des Jahrhunderts Butterfield, W. Burges, G. F. Bodly u. a. Eine Sonderstellung nimmt Alfred Waterhouse (geb. 1830) ein, der an seinem Hauptwerk, den Naturhistorischen Museen in South-Kensington (1873—80 erbaut) bei durchaus modern-selbständiger Planung des Ganzen romanische Formen in freier Fortbildung verwertete. — In den letzten Jahrzehnten wurde der englische Wohnhausbau, namentlich das Familienhaus, in seiner vorzüglichen Anlage und Ausstattung in praktischer und künstlerischer Hinsicht vorbildlich für die Architekten des Kontinents.

Italien hat nur geringen Anteil an der modernen Architektur-Entwicklung. Eine regere Bauthätigkeit begann dort überhaupt erst seit der nationalen Einigung. Vorherrschend ist ein im wesentlichen auf die Antike und die Renaissance sich stützender Eklektizismus, der in seiner gemüt-



Madonna von Veit Stoß

Original im Germanischen Museum
in Nürnberg



Das Sebaldusgrab von Peter Vischer

Original in der Sebalduskirche in Nürnberg

losen äußerlichen Eleganz dem französischen nahe verwandt ist. Am ehesten befriedigt diese Art an Bauten modern-geschäftlichen Charakters, wie an der Galleria Vittorio Emanuele in Mailand von Giuseppe Mengoni († 1877). Neuere Bauten, vornehmlich in Rom, zeigen engen Anschluß an die florentinische und römische Renaissance, ohne die Kraft und Größe der alten Vorbilder auch nur annähernd zu erreichen.

Die neuere Architektur **Rußlands** steht, soweit es den Profanbau betrifft, ganz unter westeuropäischem Einfluß. Zur Ausführung größerer Bauten für den kaiserl. Hof und den Staat wurden, wie schon vorher, in der 1. Hälfte des Jahrh. französische, italienische und deutsche Architekten nach St. Petersburg berufen. Hier wurde das kaiserl. Winterpalais (beg. unter Peter I., umgeb. 1754—62) nach dem Brand von 1837 nach dem Plane des Grafen Rastrelli wieder hergestellt; es trägt den Charakter des Spätbarockstils. Aus der Zeit des Uebergangs zum Klassizismus stammt das düster wirkende Marmorpalais (1770—83 erb.) mit Fassaden in Marmor, Granit und Bronze. Gleichfalls in edlem Material wurde nach Klenzes Plan der Museumsbau der Eremitage in griechischem Stil ausgeführt (1840—52). Den strengen Klassizismus vertreten ferner das Michaelspalais (1809—25 erb.) von Rossi und zahlreiche öffentliche Gebäude. Unter den neueren Palästen sind bemerkenswert: Das Anitschkowpalais und das Palais Strogonow von Rastrelli; der Palast des Großfürsten Michael Nikolajewitsch (1863 erb.) mit überreicher Ornamentik, und das Palais des Großfürsten Sergei von Stakenschneider; das Palais des Großfürsten Wladimir in florentinischer Renaissance von Resanow. Unter den neueren Kirchenbauten Petersburgs ragen hervor: Die Kathedrale der Muttergottes von Kasan (1802—11 erb.) von Woronichin, dem Plan der Peterskirche in Rom nachgebildet, aber mit Doppelreihen von Säulen zwischen den Schiffen, mit gewaltiger halbkreisförmiger Kolonnade vor dem Hauptportal und hoher, versilberter Kuppel. Die Isaakskathedrale (1818—58 erb.) von dem französischen Architekten Ricard de Montferrand, sehr große rechteckige Anlage mit hoher, in Eisen konstruierter, vergoldeter Mittelkuppel und vier Glockentürmen auf den Ecken, mit Portiken nach dem Vorbild des Pantheons an jeder Seite (die Säulen mächtige Monolithe aus finnländischem Granit); im Innern prunkvolle Ausstattung mit kostbarem Material (Malachit- und Lapislazulisäulen, Mosaiken 2c.); das Ganze trotz des ungeheuren Aufwands künstlerisch wenig befriedigend. — In neuester Zeit versuchten russische Architekten, den am Kirchenbau entwickelten altrussischen Stil auch auf den Profanbau zu übertragen. Ein interessantes Beispiel dieser Art ist das historische Museum in Moskau (1873—85 erb.).

Auch in **Amerika** war vom Ausgang des 18. bis gegen die Mitte des 19. Jahrh. der Klassizismus vorherrschend. Hauptbeispiele: Die Regierungsgebäude in Washington, das Weiße Haus (Wohnung des Präsidenten), die Gebäude der vier Staatsdepartements, vor allem das Kapitol (Parlamentshaus), in erster Anlage (1793—1811) von mehreren Architekten, nach Brand von 1814 wieder aufgebaut, Kuppelbau unter Leitung von Bulfinch, 1851—67 durch zwei große Seitenflügel und einen Anbau hinter dem Kuppelsaal bedeutend erweitert durch Walter und Clark (die Kuppel, zuerst in Holz, nun in Eisen ausgeführt), sehr streng, mit korinthischen Portiken und Pilastern. Späterhin wurde die amerikanische Architektur stark vom französischen Eklektizismus abhängig, da die meisten amerikanischen Architekten ihre Studien in Paris betrieben. Der geschätzteste amerikanische Architekt der zweiten Hälfte des Jahrh., Henry Hobson Richardson (1839—86), brachte dagegen von seinem Studienaufenthalt in Frankreich die nachhaltigste Begeisterung für die kraftvolle, ehrwürdige Schönheit südfranzösischer und normannischer Kirchenbauten in die Heimat zurück. In freier Verwertung der Formen des wuchtigen, romanischen Quaderbaues schuf der Künstler sein berühmtestes Werk, die Trinity Church in Boston (1875) und andere Bauten. R. hat wie kein neuerer Architekt Europas Schule gemacht. Die Mehrzahl der jüngeren amerikanischen Architekten folgte seinen Bahnen. Seine Formgebung des „Modern Romanesque“ galt als eine Art von amerikanischem Nationalstil. Doch auch diese starke Künstlerpersönlichkeit konnte den Eklektizismus nicht überwinden, unter dessen Zeichen die Architektur Amerikas, wie die aller modernen Kulturstaaten, auch zu Beginn des 20. Jahrh. steht und wohl noch auf unabsehbare Zeit stehen wird.

Die Plastik

von

Dr. E. Schwedeler-Meyer

Hat die Plastik eine Entwickelung derart, daß die einzelnen Perioden, die Uebergangszeiten, das Werden und Vergehen der Formen klar vor unseren Augen liegen? Wenn wir den Bestand der Denkmale überblicken, mag es scheinen, als ob ganze Dezennien, ja Jahrhunderte tot und schweigend daliegen, als ob in ihnen Meißel und Hammer geruht hätten. Dann erscheinen wieder Werke so eigenartig, so ungestaltet, daß mancher an ihnen vorbeigehen möchte, wie an einer ethnographischen Merkwürdigkeit. Einiges aus der italienischen Renaissance, weniges aus den deutschen Werken des XVI. Jahrhunderts, allenfalls noch diese oder jene Statue der Gotik, das ist das, was in der Erinnerung der meisten Museumsbesucher lebendig ist; dazu aus der neueren Zeit ein wenig Thorwaldsen, Rauch, Schilling und etwa noch Begas. Während die wissenschaftliche Forschung der Malerei und Architektur stets Zeit und Aufmerksamkeit geschenkt hat, ist erst in den letzten Jahren der Plastik das Gleiche zu teil geworden. Aber selbst ein eiliger Ueberblick wird zeigen, wie auch in der Plastik, zwar nicht immer sofort erkennbar und leicht greifbar, trotzdem sich eines zum andern fügt, wie gerade diese Kunst, wie eine leicht vibrierende Saite für jede Künstlerhand empfindlich war und wie das Thun und Treiben ihrer Schwesterkünste auf sie bald fördernd, bald hemmend wirkte.

163. **Altchristliche Plastik.** Freilich es fehlt an jenen Werken der Frühzeit, die wie die Mosaiken oder wie die karolingischen Bauten des achten und neunten Jahrhunderts schon durch ihre materielle Bedeutung zum Sehen und Betrachten reizen. Und gehen wir weiter zurück, so müssen wir der Kerze des Führers in den Katakomben folgen, wo an den Wänden einst jene Sarkophage standen, die die ersten Spuren von der Thätigkeit des Bildhauers tragen. Wir müssen sie betrachten zusammen mit den Ueberresten der frühesten christlichen Zeiten, mit jenen primitiven Wandmalereien und den ehrwürdigen Reliquien einer Zeit voll Not und Schrecken, voller Hoffnung und Erwartung. Ein Glaube der im Grunde der Kunst feindlich war, dem Malerei und Plastik nicht

Die Darstellung der Entwickelung der deutschen Plastik stützt sich vor allem auf W. Bode, Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1885. Für die Geschichte der italienischen Plastik ist „Der Cicerone von J. Burckhardt", Leipzig 1893, zu Grunde gelegt.

mehr als eine Zeichensprache sein konnten, eine Kunst, die gealtert und deren Lebenskeim erstorben war, das sind die schöpferischen Kräfte zum Beginn der christlichen Zeit. So findet denn der überreiche Inhalt einer neuen Epoche nur einen wortkargen Dolmetsch, der in abgebrauchter Formensprache einsilbig zu uns redet. Auch die antike Zeit forderte von ihrer Kunst den Schmuck der Gräber, aber sie zeigt den Verstorbenen in unmittelbarer Wirklichkeit zusammen mit seinen Eltern und Geschwistern, begleitet von seinem Diener und gefolgt von seinem Hunde. Die christlichen Gräber wissen wenig von den Schicksalen des Verstorbenen, von seinem Stand und seinem Reichtum, von seiner Jugend und seiner Schönheit zu erzählen. Trost für die Schrecken der Gegenwart, Hoffnung auf ein besseres Jenseits, das ist wieder und wieder das Thema der Darstellung, „hier ruht ein Christ", das einzige, was uns von dem Toten gesagt wird. Zurückgreifend auf die Geschehnisse des alten Testaments wird Moses, wie er Wasser aus dem Felsen schlägt, Daniel in der Löwengrube, Jonas mit dem Walfisch, den Ereignissen und Wundern der Evangelien gegenüber gestellt. Aber die Kunst nicht vermögend, die Scenen in Ausführlichkeit zu schildern, giebt gleichsam nur Andeutungen der Vorgänge, ausreichend für den gläubigen Christen, unverständlich dem Heiden. Die kunstlosen Darstellungen ziehen sich in einem oder zwei Streifen um die Wandung des Sarkophages herum und zur Verdeutlichung und Abgrenzung der einzelnen Scenen werden seit dem dritten Jahrhundert kleine Säulchen eingeschoben. Noch anspruchsloser ist die Formensprache der Darstellungen auf den Sarkophagen in Ravenna, die mit symmetrisch angeordneten Symbolen, der Taube, dem Lamm, dem Kreuz 2c. geschmückt werden. Seit dem fünften Jahrhundert wird eine barbarische Verwilderung bemerkbar, nur der byzantinische Stil bewahrt in der Erstarrung seiner Formen eine Erinnerung an die Antike. So gering im einzelnen auch der Kunstwert der Sarkophage sein mag, die durch die Fülle ihrer Beziehungen und Anspielungen mehr theologischer Erklärung bedürfen als kunstgeschichtlicher Erörterung, ihre Form ist auf Jahrhunderte hinaus der Typus der christlichen Reliquiare geworden und der Inhalt birgt in der „stenographischen" Kürze der Vortragsweise schon die Grundzüge jenes Programms in sich, nach dem die Gotik an den Fassaden ihrer Kathedralen den Reichtum des figürlichen Schmuckes entfalten läßt.

Denkmäler: Die größte Sammlung von Sarkophagen im Museo Christiano des Lateran. Camposanto zu Pisa, Dom zu Salerno, Museum in Syrakus, Ravenna, Südfrankreich. Was die frühchristliche Skulptur an freistehenden Figuren hervorgebracht hat, besitzt lediglich antiquarischen Wert. Statue des guten Hirten, hl. Hippolytus im Lateran. Petrus, Erzstatue in der Peterskirche.

164. Elfenbeinschnitzereien. Neben den Sarkophagen weisen die Elfenbeintafeln den größten Reichtum von figürlichen Darstellungen auf, sie sind teils zum kirchlichen Gebrauch für das Verzeichnis der Geistlichen und Katechumenen angefertigt, teils ahmen sie in Form und Typus jene antiken Konsulardiptychen nach, die den Konsul oder Kaiser darstellen, wie er das Zeichen zum Beginn der Spiele giebt. — In späterer Zeit werden diese Tafeln häufig als Buchdeckel benutzt, und mancher alter Kodex trägt auf seinem Einband in einem silbernen und mit Edelsteinen reich besetzten Rahmen eine derartige

Schnitzerei. Die leicht transportierbaren Stücke sind vor allem die Bringer und Bewahrer antiker Formen gewesen, sie wanderten überall hin und in dem Abweichen der Nachahmungen vom Original zeigt sich zuerst das Erwachen selbständiger Kunstthätigkeit. Ihrem Ursprung nach werden die italienischen Elfenbeine des vierten bis achten Jahrhunderts auf die drei Centren Rom, Ravenna und Mailand zurückgeführt, für die ersten beiden Orte gilt die Aehnlichkeit mit dem entsprechenden Sarkophagstil als entscheidend, Mailand wird bei denjenigen Stücken als Herkunftsort genannt, die Aehnlichkeit mit den Darstellungen auf dem elfenbeinernen Bischoftsthron des Maximinian besitzen, einem kirchlichen Prachtgerät, das überreich mit Reliefs verziert ist, von denen ein Teil bei mangelhafter Durchbildung eine große Lebendigkeit im Ausdruck zeigt. Die Zahl der byzantinischen Reliefs ist sehr groß, sie bewahren bis ins späte Mittelalter ihre stilistische Eigenart, die präzise Arbeitsweise, das Beharren bei denselben Typen.

Denkmäler: Brescia, Museo Cristiano Reliquienkasten; Bologna, Museo civico Hostienbüchse (römische Gruppe); Mailand, Domschatz Buchdeckel; Florenz, Uffizien Pyxis mit Anbetung der Könige (Mailänder Gruppe); Rom, Barberinibibliothek Diptychon; Bobbio, Kathedrale Pyxis (ravennalsche Gruppe).

Gering genug ist das Erbe, das die beiden Länder Frankreich und Deutschland antreten, die nunmehr die Führung in der Plastik übernehmen sollen. Im Süden Frankreichs boten allerdings die zahlreichen Ueberreste römischer Kultur genug Anregungen für Auge und Hand des Bildhauers, aber in Deutschland sind die antiken Bauten zu zählen und die karolingische Renaissance war allzusehr Kunst aus zweiter Hand. Da sind es die nach dem Norden eingeführten italienischen und byzantinischen Elfenbeinschnitzereien gewesen, die die Grundlage für die heimatliche Kunstübung abgaben. Zum Teil erzählen diese Nachahmungen nur vom sinkenden Können, ja von Barbarei, zum Teil sind sie aber wertvolle Dokumente für den Nachweis erster, selbständiger Kunstthätigkeit. Bezeichnend für die letztere Art ist ein Diptychon mit celebrierenden Geistlichen, das nicht in den Figuren, wohl aber in der umgebenden Architektur, die Nachahmung zeitgenössischer Kunst zeigt. Die eigentümliche Kuppel und die Säulen mit dem antiken Kapitäl und der flachen Bedeckung sind Besonderheit der karolingischen Bauart. Ein anderes, das Diptychon des Tutilo des Abtes von St. Gallen (911 †) zeugt von der Mischung byzantinischer Tradition mit einem lebendigen Naturgefühl. Die Gewandung, die Art der Faltengebung ist Nachahmung byzantinischer Kunst, aber in der Wiedergabe des Bären und des Pflanzenornamentes zeigt sich eine frische Naturbeobachtung.

165. **Die rheinische und sächsische Schule.** Es ist versucht worden, von dem Anfang des zehnten Jahrhunderts an zwei Schulen nachzuweisen, eine rheinische und eine sächsische, denen wenigstens ein großer Teil des vorhandenen Bestandes an Elfenbeinarbeiten zugewiesen werden kann. Beiden Schulen gemeinsam ist das Ausgehen von der Antike. Und man sah bis vor kurzem, als charakteristisches Merkmal der rheinischen Schule die unselbständige und äußerliche Nachahmung des Originals an, dazu bei flachem Relief scharfe Konturen und mangelhafte Modellierung, während die sächsische lebendiger und origineller ihren Stoff behandelte und größeres Verständnis für Form und Bewegung zeigte.

Indessen ist jetzt von W. Vöge eine Gruppe von Elfenbeintafeln rheinischen Ursprunges zusammengestellt worden, die in mancher Beziehung geeignet ist, das Urteil über die rheinische Schule zu mildern. Der Mittelpunkt dieser Gruppe ist eine Tafel im Berliner Museum, die Christus umgeben von den vier Evangelisten zeigt. Der Kopf des Christus nach byzantinischen Reminiscenzen, aber mit Augen voll Ausdruck und sprechendem Mund, doch am besten sind dem Künstler die Evangelisten gelungen, das Aufhorchen und eifrige Hören auf das, was der Adler und der Löwe, der Engel und der Stier ihnen zu sagen haben, ist überaus frei und mitunter sogar nicht ohne Humor dargestellt. Die Akanthusborde, die Eierstabbordure weisen zwar auf den Zusammenhang mit der Antike hin, aber die Motive sind mit einer solchen selbstherrlichen Unbekümmertheit verwertet worden, daß auch sie zum Beweis für die jugendliche, naturalistische Richtung dieser Schule werden. Das Echternacher Evangeliar in Gotha, der Apostel Paulus, Mus. Cluny, Paris, das Evangeliar des Earl of Crawford u. a. bilden mit dieser Tafel eine besondere rheinische Gruppe.

166. **Die Erzgußarbeiten.** Für den Erzguß sind im elften und zwölften Jahrhundert Hildesheim, der Sitz des Bischofes Bernward und Dinant in Belgien die beiden Centren. Die noch vorhandenen Denkmäler, die Erzthüren des Hildesheimer Dom, die Bernwardssäule, ein nach dem Vorbild der Trajanssäule errichtetes Denkmal und die Leuchter der Maria-Magdalenakirche in Hildesheim geben ausreichende Proben von dem Können der Hildesheimer Schule. Aber auch hier wieder neben dem Alten das Neue, neben den antiquarischen Tüfteleien der Bernwardssäule, die unbeholfenen aber lebendigen Reliefs der Domthüren. Namentlich ein Vergleich mit einem anderen späteren deutschen Werk, der Thüre in Gnesen zeigt, welche frische Kraft hier an der Arbeit war. Obwohl die Reliefs der dortigen Thüre an kompositionellem Geschick, an Durchbildung des Einzelnen der Hildesheimer Arbeit weit überlegen, sind die Figuren doch leer und schwächlich. Die Gewohnheit, die Thüren der Kirchen aus Erz herzustellen, hat auch nach entlegenen Orten wie Nowgorod und Verona deutsche Arbeit geführt. In Italien hat am meisten Verwandtschaft mit den Hildesheimer Thüren diejenige von S. Zeno in Verona. Im übrigen waren im zehnten Jahrhundert noch die Erzthüren zur Hälfte ein Werk der Goldschmiedekunst, durch der die Ornamente und figürlichen Darstellungen in Niello, d. h. durch eingelegtes Edelmetall hergestellt wurden. Erst im elften Jahrhundert finden sich in Unteritalien Reliefdarstellungen, die aber hinter den deutschen Arbeiten weit zurückstehen. Das Hauptwerk des Bronzegusses wird immer das bronzene Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich bleiben. Zwölf Stiere tragen das Becken, auf dem in fünf Darstellungen in Relief biblische Scenen geschildert sind. Hier herrscht in den Figuren eine Einfachheit und zugleich Vornehmheit der Auffassung und in den Stieren kommt ein solch glücklicher Naturalismus zum Ausdruck, daß man nach den Vorläufern fragen möchte, die ein solches Werk erklären können. Vielleicht ist es auch hier die Goldschmiedekunst, die der Skulptur vorgearbeitet hat. Auf Dinant, dem Herstellungsort des Beckens, wo es 1112 durch Lambert Patras gegossen wurde,

werden noch eine ganze Anzahl kirchliche Geräte, allerdings ohne sichern Anhalt, zurückgeführt. In der Folgezeit verschwindet für größere Werke der Erzguß, nur Grabplatten werden noch in ihm ausgeführt. (Dom zu Merseburg, Rudolf von Schwaben. Dom zu Magdeburg, Erzbischof Giseler, Erzbischof Friedrich I.) Das einzige größere Steindenkmal, die Kreuzabnahme an den Externsteinen bezeichnet 1115, ist bei Horn in Westfalen aus dem Felsen herausgehauen; in der Formengebung erinnert es an byzantinische Elfenbeinreliefs und ist ein weiterer Beweis für den Einfluß dieser Kunst. Werke phantastischer Art sind das Portal der Schottenkirche zu Regensburg und die Säule in der Domkrypta zu Freising. Ueber die geheimnisvolle Bedeutung dieser Skulpturen ist viel gegrübelt worden, bis es Ad. Goldschmid gelang, mit Hilfe einer alten Handschrift, des Albanipsalters, den Inhalt zu enträtseln. Es sind Illustrationen und zwar, wenn man so sagen darf, wörtliche Illustrationen zu den Psalmen, derart, daß häufig ein poetischer Vergleich hier, unbekümmert um seine Darstellbarkeit, in Stein wiedergegeben wurde.

167. **Entwicklung der französischen Plastik.** Frankreich, das Land, von dem ein neuer Baustil ausgehen sollte, der seinen Siegeslauf durch ganz Deutschland hielt, hat auch in der Skulptur jenen folgenschweren Schritt gethan, der während drei Jahrhunderten die Kunst des Bildhauers abhängig von der Architektur machte. Aber das was später zur schweren und niederdrückenden Fessel wurde, gab in den Jahren der Entwicklung der Skulptur eine sichere Stütze und festen Halt. Welch besserer Hintergrund läßt sich denken als die Fassade eines Gebäudes, die gleichsam den Rücken deckend nur eine Hauptansicht der Statue dem Beschauer giebt, ja dem Betrachter sogar den Standort zeigt, von dem aus die Figuren gesehen und beurteilt werden sollen. Die Anordnung des Figurenschmuckes ist durch das Programm, das die Kirche giebt, bestimmt. Christus in der Mandorla, umgeben von den Symbolen der Evangelisten, eine abgekürzte Darstellung des Weltgerichts, pflegt die Rundung des Tympanons über dem Hauptportal einzunehmen, an den Wandungen des Portals die Propheten oder die Vorfahren Christi oder die Apostel, an den Seitenportalen Scenen aus dem Leben des Heiligen, der die Kirche gegründet oder dem sie geweiht ist, und Darstellungen aus dem Leben der Jungfrau Maria. Dazu an den Kapitälen, an den Konsolen, an den Friesen eine Fülle oft schwer deutbarer figürlicher Darstellungen. Frankreich weist gerade aus dieser Zeit des ausgehenden zwölften Jahrhunderts in der Provence, in Burgund, in West- und Nordfrankreich eine große Zahl von Kirchen auf, deren Schmuck nicht nur an sich durch die Phantastik der Darstellung und durch die Reminiscenzen an die Antike von einer Eigenart ist, wie sie die gesamte Plastik nicht wieder aufzuweisen hat, sondern die auch durch ihre Bedeutung für den Uebergang zu den Gestaltungen des gotischen Stils zu einem wichtigen Glied in der Entwicklung der Skulptur werden. Das Verdienst, diesen Zusammenhang und die Beeinflussung Nordfrankreichs durch den Süden nachgewiesen zu haben, gebührt W. Vöge. Um die sich im zwölften Jahrhundert vollziehende Stilentwicklung zu verdeutlichen, giebt es kein besseres Beispiel als die Gegenüber-

stellung der beiden Portale von Chartres und St. Trophime in Arles. Mit reichem Figurenschmuck, mit Statuen und Reliefs, ist die Fassade in Chartres geschmückt, in den Bogenfeldern und Archivolten Scenen aus dem Leben Christi, die Himmelfahrt und das jüngste Gericht, im Mittelfeld Christus und die Symbole der Evangelisten und an den Portalen jene Statuen, über die so verschiedene Urteile gefällt, bis sich aus den neuesten Untersuchungen erwiesen hat, daß wir hier nicht die degenerierten Abkömmlinge eines absterbenden Stils, sondern vielmehr die Ahnherren einer jugendkräftigen, an dem Anfang einer neuen Zeit stehenden Generation vor uns haben. „In ihrer ganzen Länge mit dem Säulenfuß verwachsen, schweben diese Figuren auf gebrechlichen Konsolen fußend zwischen Himmel und Erde, selbst säulenhaft, die Schultern schmal, brustlos die Frauen wie die Männer, die Gliedmaßen unter dem Faltenwurf des Gewandes verborgen, nur mit den Unterarmen agierend, den Kopf hoch, das Kinn angezogen, so erscheinen sie wie Kinder einer anderen Welt, einer offenbar unvollkommneren, wenn auch nicht gesetzlosen. Was diesen Eindruck noch steigert: sie sind ohne lebendige Beziehung zum Beschauer und zu einander. Keine Hand streckt sich vor, kein Gesicht wendet sich zur Seite, kein Attribut verrät ein persönliches Erlebnis, einen Szepter, einen Rollenstreifen oder ein Buch in den Händen, scheinen sie mehr zu vegetieren als zu leben. Und für diese Gestalten, die scheinbar so unvermittelt am Beginn des gotischen Stils stehen, sind die Vorgänger gefunden, es sind die Statuen einer südfranzösischen Kirche, der Portalschmuck von St. Trophime in Arles. Hier aber und damit ist das letzte und wichtigste Glied der Entwicklung gefunden, sind wieder antike Einflüsse wirksam gewesen. Nicht nur, daß eine Anzahl der Statuen ihre Herkunft von antiken Figuren verraten, auch die Anlage des Portals geht auf den spätrömischen Portikus zurück. Manches Auge wird zwar auf den ersten Blick sich weigern, diese Beziehungen anzuerkennen, so ganz verschieden scheinen die Statuen trotz des Gemeinsamen zu sein. Aber bei einer Vergleichung wird es von Minute zu Minute deutlicher, wie hier das Gewand, dort die Faltengebung, die Anordnung der Haare, der Schnitt des Gesichtes, die Haltung der Hände die nahe Verwandtschaft der Figuren untereinander bestätigt. Aber woher diese Verschiedenheiten, woher diese Verzerrungen, dieses Auseinanderziehen der Gliedmaßen als sei das Ganze „in einem Hohlspiegel“ gesehen? Es ist die zwingende Kraft der Architektur, es ist ein tektonischer Zwang, der jede eigenmächtige Gestaltung verbietet und dem Bildhauer gebietet, seine Werke dem architektonischen Organismus unterzuordnen. Aus einem Block von derselben Größe und Form ist eine jede Figur herausgemeißelt. Mit anderen Worten, einer jeden Statue ist eine Bewegungsfreiheit innerhalb eines Raumes gelassen, der eine Höhe von etwa 2 Meter hat und dessen Grundfläche ca. 35 cm ins Geviert mißt. Aber davon gehen noch die Säulen ab, die zugleich mit den Statuen aus demselben Block herausgemeißelt sind, so daß nur ein geringer Raum bleibt. Der Kopf kommt voll heraus, den Unterarmen kann ein wenig Freiheit gegeben werden, aber sie bewegen sich, als ob eine unsichtbare Fessel sie hindert, der Körper erhält eine flache

Form, die Fußspitzen werden wie durch Gewichte heruntergezogen, die Brustweite kommt der Breite der Hüften gleich. Wie der Bildhauer sich behelfen mußte, das zeigt am klarsten ein Blick auf die Figuren, denen als Attribut ein Buch gegeben ist. Es kann nicht breit und geöffnet dem Beschauer entgegen gehalten werden, sondern es wird sorglich übereck gestellt, so daß die vordere Kante des Buches gleichläuft mit der senkrechten Kante des Blockes; es herrscht eine Oekonomie des Raumes, die etwas Kleinliches hätte, wären es nicht Künstler gewesen, die ihr sich anpaßten. Ganz entsprechend ist auch das Relief behandelt worden, auch hier haben die Figuren sich in einem bestimmten Raum zu finden und hier bewirkt der Wunsch des Künstlers nach Ausnützung der ganzen Fläche jene eigentümlichen sperrigen Bildungen, die gleichsam den Stein verdecken, um nicht dort, wo die Fassade schon den Hintergrund bietet, noch einen zweiten im Relief zu schaffen. Manche Erklärung, die in den gotischen Statuen der späteren Zeit eine vom Künstler beabsichtigte Befangenheit oder Demut sehen will, wird durch das Eingehen auf die tektonischen Bedingungen leichter das Richtige treffen. Denn die Figuren stehen auch dort, wo sie nicht mit den Säulen verbunden sind, wie in einem Käfig, der der Statue nicht viel Bewegung läßt; daher jenes Linkische der Gebärde und Kraftlose der Haltung, das nicht auf naive Schüchternheit und Befangenheit zurückzuführen ist, sondern bewirkt wird durch das Halt, das die Wände des Gefängnisses ihrem Insassen bei jeder heftigen Bewegung zurufen.

Denkmäler: Povrence St. Gilles bei Arles, St. Trophime in Arles, Abteikirche von Moissac, Abteikirche zu Conques, Notre-Dame zu Poitiers, Kathedrale zu Angoulême, Kathedrale zu Autun, Abteikirche zu Vezelay, Kathedrale zu Chartres, Westportal, Le Mans, Bourges.

168. Entwicklung der deutschen Plastik. Wie verhält sich Deutschland dieser Entwicklung gegenüber? Diese Frage ist nicht immer frei von nationaler Voreingenommenheit beantwortet worden zum Schaden einer sachlichen Beurteilung. Wenn Frankreich, und es häufen sich von Jahr zu Jahr die durch Stilvergleichung gewonnenen Ergebnisse, die dafür sprechen, weit bis in das Innere Deutschlands hinein vorbildlich gewirkt hat, so traf es doch auf ein so reiches Können, auf ein so entwickeltes Kunstgefühl, daß gerade diese Vermischung jene Werke in Deutschland zeitigte, denen wie der Ecclesia und Synagoge am Straßburger Münster Frankreich selbst nichts Gleiches zur Seite zu stellen hat. Das ist kein herrschsüchtiges Beeinflussen wie jenes Italienisieren im 16. und 17. Jahrhundert, sondern die Paarung gleicher Kräfte und gleichen Könnens.

Sachsen, die Heimat des Bronzegußes, der Sitz einer ausgebreiteten Schule von Elfenbeinschnitzern, kann auch im 12. und 13. Jahrhundert die vollendetsten statuarischen Werke aufweisen. Die Skulpturen der Kirche zu Wechselburg, der goldenen Pforte des Domes zu Freiberg, die Statuen des Domes zu Naumburg müssen hier zuerst genannt werden und aus älterer Zeit die Hochreliefs der Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt und der Michaelskirche zu Hildesheim. Man möchte gerade bei einer Betrachtung dieser Werke glauben, das sächsische Land habe in enger Beziehung zur Antike gestanden, so meisterhaft ist die Behandlung des Gewandes, des Faltenwurfes und bei mangelhafter Körperbildung der edle Ausdruck

Hauptthür
des Baptisteriums
in Florenz
von Ghiberti



Baptisterium
in Florenz



Standbild des Colleoni in Venedig
von Verrochio

Standbild des Gattamelata in Padua
von Donatello



Die Madonna in Brügge

von

Michelangelo



Kolossalstandbild des David von Michelangelo

Original in der Akademie in Florenz

und die Ruhe auf den gutgeformten Köpfen. Vollendeter noch ist die aus Holz geschnitzte Wechselburger Kreuzesgruppe und ihren Höhepunkt erreicht die sächsische Bildhauerschule in den Standbildern der zwölf Stifter und Stifterinnen an den Pfeilern des Westthores im Naumburger Dom. Hier, wo auch eine Porträtähnlichkeit, wenn nicht erreicht, so doch angestrebt wird, verbindet sich am wohlthuendsten für das Auge, individuelle Gestaltungskraft mit einem allgemeinen Schönheitssinn. Gegenüber diesen Vorzügen darf man aber auch nicht die dieser Kunst gesteckten Grenzen vergessen, die sich nirgends deutlicher als bei dem oft überschätzten Relief der Anbetung der heiligen drei Könige am Freiberger Dom zeigen. Die Komposition hat etwas Abgeklärtes und Wohlerwogenes. Wie die knieenden Könige in das Rund hineinkomponiert sind, wie Josef plaziert ist, in respektvoller Entfernung von Maria, aber doch auch auf einem stattlichen Sessel, und zwischen beiden der Engel, der den Empfang leitet, das alles läßt auf eine geschickte Hand schließen, ja auf Gewöhnung in dem Lösen von Etikettefragen. Es ist eine Kunst, die lieber repräsentiert als daß sie darstellt, sie kommt in äußerer Lebenswahrheit der Natur näher als die meisten anderen Schulen und ist doch nicht lebendig, und das, was sich bei ihr an Unvollkommenem noch findet, ist nicht jugendlicher Art, sondern deutet auf ein Altern und Stumpferwerden.

169. **Französische Einflüsse.** Wenn aber schon in der Architektur des Freiberger Doms sich französische Einflüsse zeigen, so ist bei den Magdeburger Skulpturen (Reliefs mit den Tugenden und Lastern) im Innern der Kirche schlagend ihre Verwandtschaft mit solchen in Notre-Dame in Paris nachgewiesen worden und außerhalb Sachsens haben sowohl jene eigentümlich bewegten Reliefs der Apostel am Chor des Bamberger Doms stilistische Uebereinstimmungen mit den französischen Arbeiten in Burgund, wie die späteren Arbeiten deutlich auf Reims weisen. Am Straßburger Münster zeigen die älteren Arbeiten am Südportal, Tod und Krönung der Maria, in der Formensprache zugleich Verwandtschaft mit den deutschen Arbeiten wie in ihnen Anlehnung an die Antike offenbar werden, die vielleicht durch zweite oder dritte Hand vermittelt wurde. Die Figuren der Ecclesia und Synagoge aber beweisen in dem Strecken und Schlankerwerden der Gliedmaßen den Einfluß der von Frankreich kommenden Gotik. In diesen beiden Statuen hat die Kunst des mittelalterlichen Bildhauers ihren Gipfel erreicht, von dieser Höhe giebt es nur noch ein Abwärts. Alles was Frankreich im 13. Jahrhundert geschaffen hat, der Schmuck von Notre-Dame, der Kathedrale von Amiens, von Reims, Rouen und Bourges, hat keine Einzelfigur aufzuweisen, selbst den beau Dieu d'Amiens eingeschlossen, die neben diesen beiden Statuen den gleichen Platz einnehmen könnte.

170. **Fassaden- und Kirchenschmuck. Das Straßburger Münster.** Nach der glänzenden Entwicklung, die in verhältnismäßig kurzer Zeit die Plastik genommen, konnte sich ihr Reich nur noch nach zwei Seiten ausdehnen: In der Anordnung und Gruppierung des Schmuckes und in dem Inhalt, den die Kirche gab. Entsprechend den großen Encyklopädien des Mittelalters bildete sich eine besondere Disposition des Bilderschmuckes aus, die in ihren Grundzügen überall die gleiche blieb. Es sei

als Beispiel die Anordnung des Fassadenschmucks des Straßburger Münsters hier kurz mitgeteilt, das in mancher Beziehung als Typus gelten kann, obwohl fast dreihundert Jahre zwischen den Statuen des Südportals und den jüngsten Figuren liegen. An der Nordseite war einst über dem Portal die Anbetung der Könige. Die Südseite dieser der Jungfrau Maria geweihten Kirche war vorwiegend mit Ereignissen aus dem Leben und Sterben der Heiligen geschmückt. Ihr Tod, das Begräbnis, die Himmelfahrt und die Krönung waren in Reliefs über dem Doppelportal dargestellt, zu beiden Seiten standen an und vor den Portalen die Apostel, die Ecclesia und Synagoge und König Salomo. Sicherlich hat das mittelalterliche Mysterienspiel, das den Kampf zwischen Judentum und Christentum so oft als Thema behandelte, hier eingewirkt und zu dieser Zusammenstellung Veranlassung gegeben. Es mag dahingestellt sein, ob die Figur des Königs Salomo eine symbolische Bedeutung hat oder ob ihr Platz hier war, weil auf den Stufen vor dem Portal einst Recht gesprochen wurde. Der ganze Reichtum gotischer Skulptur entfaltet sich aber auf der Westfassade. Vor dem Teilungspfeiler (le trumeau) des Hauptportals steht Maria mit dem Christuskind, links und rechts auf Pfeilerpostamenten zwölf Propheten. Das Bogenfeld des Portals zeigt in Reliefstreifen Scenen aus der Passion Christi vom Einzug in Jerusalem bis zur Himmelfahrt, und die fünf Bogenläufe sind mit kleinen Gruppen und Einzelfiguren angefüllt, darstellend die Wunder Christi, den Märtyrertod der Apostel, die Evangelisten und Kirchenlehrer, vorbildliche Scenen aus dem Alten Testament, und schließlich die Werke der Schöpfung und die Schicksale des ersten Menschenpaares bis zum Tode Kains; im ganzen siebenzig Gruppen. Der sich über dem Portal erhebende Wimperg ist der Glorifikation der Maria gewidmet, er zeigt den von zwölf Löwen bewachten Thron Salomos, über ihm wiederum Maria als Himmelskönigin, und schließlich, umgeben von Sternen und Wolken, das Antlitz Gottvaters, Propheten mit Sprachbändern, Musikanten, weibliche Figuren, die Tugenden der Maria verkörpernd, flankieren zu beiden Seiten den Thron. Von den beiden Nebenportalen zeigt das nördliche in dem Bogenfeld über dem Thron die Kindheit Christi bis zur Darbringung im Tempel, in den Bogenläufen, Engel, Heilige und Bischöfe (34 Figuren), und in den Nischen der Portalteilung zwölf große Statuen der Tugenden im Kampfe mit dem Laster, das südliche hat dem entsprechend zwölf Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen aufzuweisen, in den Bogenläufen Engel und Heilige (34 Figuren) und im Bogenfeld über der Thüre die Auferstehung der Toten und das jüngste Gericht. Wenn auch der biblische Cyklus hiermit seinen Abschluß gefunden, so ist doch wenige Jahre später nochmals über der zweiten Galerie in großen Figuren das Weltgericht angebracht worden und schließlich, als auch der Turm vollendet, krönte die Spitze das Bild der Jungfrau Maria. So gewährt das Ganze trotz kleinern Inkonsequenzen eine Uebersicht über die Heilsgeschichte, wie sie großartiger kaum gegeben werden kann, auch der des Lesens Unkundige wird den Inhalt dieser steinernen Bilderbibel verstehen. Aber es wäre falsch, wollte man die gotische

Skulptur für kirchlich im jetzigen Sinne halten, d. h. annehmen, daß die Wiedergabe des profanen Lebens vermieden werde. Wie schon die Sockel unter den Figuren der thörichten Jungfrauen die Monatszeichen und die Beschäftigungen des Menschen im Laufe des Jahres zeigen, so finden sich noch zahlreiche profane Darstellungen anderer Art, es sei nur an die Reiterstandbilder der Könige Chlodwig, Dagobert und Rudolf, an den Kaiser und Mönch und die Werkmeister am Turmbau, an die Figur des Herkules mit Keule und Löwenhaut und vor allem an jene Friese erinnert, die an den Seiten der Fassade sich hinziehen und aus dem mittelalterlichen Sagenkreis die Fabelwesen, Sirenen, Centauren entlehnt haben, und dazu allerlei Scenen aus dem oft recht sündhaften Treiben der Menschen. Außerdem finden sich nicht weniger als zweihundertvierundzwanzig Reliefs mit Darstellungen aller Art zwischen den Arkaden und Pfeilern im Innern und Aeußern des Münsters. Rechnet man hierzu noch die figürlichen Kapitäle, die phantastischen Wasserspeier, die Masken und Fratzen, die vegetabilischen und animalischen Ornamente, so ergiebt sich ein Museum mit reichem Inhalt. Was über das größte Gedicht des Mittelalters gesagt ist, findet auch bei dieser Schöpfung Geltung.

Wie fremd das Bildwerk dieses Münsterbaus,
Dies Statuenvolk, in dessen Aermelfalten
Die Vögel nisten; schlank emporgehalten
Schlägt das Portal in Marmorzierat aus.
Ein Blumenkranz erscheint das Gotteshaus,
Doch Drachen ringeln sich am Dach, es schalten
Um Christus und die Schächer Spukgestalten,
Und Judas blickt, der Erzschelm, in den Graus.

Aus welcher Herzensnot und Geisteskraft,
Verzweiflung, Jubel, Zorn und Liebessehnen,
Aus welchem Aufschrei tiefster Leidenschaft
Ist dies Gedicht voll Seligkeit und Thränen,
Das Erde, Höll' und Himmel uns gesungen,
Des Mittelalters Wunderlied entsprungen.

(Longfellow.)

Doch so großartig der Gesamtaufbau dieser Werke ist, die Ausbildung des einzelnen begann unter den unerhörten Anforderungen der Architektur zu leiden. Die Figuren werden manieriert, die Motive wiederholen sich. Vor allem zeigt die Behandlung des Gewandes, das im 13. Jahrhundert so fein und subtil gearbeitet war, jetzt Veränderungen, die der Kunst des Bildhauers verhängnisvoll werden mußten; es umhüllt nicht mehr den Körper, sondern es verhüllt ihn, und bei der Vernachlässigung der Proportionen des menschlichen Körpers scheint des Künstlers ganzes Bestreben darauf gegangen zu sein, durch Falten und Ausbuchtungen die Oberfläche der Statue durch Licht und Schatten zu beleben.

Hauptwerke: **Deutschland**: Münster zu Freiburg, Münster zu Straßburg, Kirche zu Thann, Nürnberg: Lorenzkirche, Sebalduskirche, Frauenkirche, Münster zu Ulm, Heiligkreuzkirche zu Gmünd, Frauenkirche zu Eßlingen, Dom zu Augsburg, S. Emmeran zu Regensburg, Dom zu Magdeburg. **Frankreich**: Fassade von Notre Dame, Paris, der Kathedralen von Amiens, von Chartrès, von Reims, von Rouen. **England**:

die Fassade von Wells, Lincoln, Salisbury, Lichfield.

171. Grabdenkmäler. In Deutschland wie in Frankreich ist das Porträt, wie es der Künstler am Grabdenkmal herstellen durfte, das Beste dieser Zeit. Die Grabdenkmäler werden jetzt so zahlreich, daß der Raum mangelt, auch nur die bedeutendsten hier zusammenzustellen. Genannt seien die Grabmäler der Erzbischöfe in den Domen zu Mainz und Köln, von S. Emmeran in Regensburg, im Magdeburger Dom, in der Wilhelmskirche zu Straßburg ꝛc. Trotz des großen Zwanges, den der herkömmliche Typus der liegenden Figur mit gefalteten Händen dem Künstler auferlegt, gelingt es ihm oft, das Antlitz des Toten individuell zu gestalten. Aber auch hier schwindet allmählich die originale Gestaltungskraft und das Dekorative tritt immer mehr hervor. Da kommt von Norden aus den Niederlanden frisches Blut in die absterbende Kunst. Claux Sluter (1411 †) belebt die alten Typen wieder und der Mosesbrunnen in der Kathedrale zu Dijon weist auf eine neue Zeit hin, die zwar ihren charakteristischen Ausdruck in der Malerei findet, deren jugendkräftige Vorläufer aber die Gestalten der Propheten an diesem Brunnen sind.

Schule von Dijon: Jakob de Baerze, Altäre: Mus. von Dijon. Andere Werke Claux Sluters und seiner Schule: Statuen am Portal der Kapelle der Karthause. Grabdenkmal Philipp des Kühnen. Mus. Doppelgrabmal Johann des Furchtlosen.

Erst am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts mehren sich die Namen der Bildhauer, deren Werke sich durch eine bestimmte Eigenart auszeichnen, doch sie sind in Deutschland allzusehr Fortsetzer des gotischen Stils, als daß Künstler wie Veit Stoß und Adam Kraft der Renaissance zugerechnet werden könnten. Es scheiden sich jetzt Norddeutschland und Süddeutschland voneinander, ersteres unterliegt dem Einfluß der Niederländer, in letzterem bilden sich in Franken, Schwaben, Bayern und Oesterreich bestimmte Schulen aus.

172. Veit Stoß (1440—1533) der Holzschnitzer, durch sein abenteuerliches unruhiges Leben bekannt, ein Virtuos der Holzschneidekunst, zeigt in seinen Arbeiten neben den charakteristischen Zeichen der Spätgotik, dem unruhigen, zerknitterten Faltenmaß, dem schwächlichen Ausdruck, die besondere Fähigkeit in der Wiedergabe sanfter, zarter Anmut, was namentlich bei seinen Mariengestalten wieder und wieder hervortritt. Seine Bemühungen, die bewegte Handlung darzustellen, gelingen nicht immer und in dem Verlangen nach scharfer Charakteristik kommt er seinem Ziel am nächsten bei alten greisenhaften Gestalten.

Hauptwerke: Marienaltar der Frauenkirche zu Krakau. Grabmal König Kasimirs, Dom Krakau. Rosenkranztafel, Germ. Mus. Nürnberg. Altar der Kirche von Schwabach, Englischer Gruß in der Lorenzkirche, Kreuzigungsgruppe Sebalduskirche, Beweinung Christi, Jakobskirche Nürnberg.

173. Adam Kraft (1450—1507), allen Besuchern Nürnbergs bekannt durch die sieben Stationen auf dem Wege zum Johanneskirchhof und durch das steinerne Sakramenthaus in der Lorenzkirche, ein Werk gotischer Barockkunst, ist einfacher und schlichter in der Durchbildung seiner Gestalten und überzeugender in der Wiedergabe seelischer Affekte. Neben manchem Handwerksmäßigen gelingt ihm einzelnes, wie die Beweinung Christi und Christus zu den Frauen redend (sieben Stationen) so gut, daß man das Mittelmäßige der Ausführung an so manchen anderen Werken auf Gesellenhände zurückführen möchte.

Hauptwerke: Neben den schon genannten Werken: Die Kreuzigungsgruppe auf dem Johannesfriedhof, das Schreyersche Grabmal, Sebalduskirche, das Pergastorffersche Grabmal, Frauenkirche, das Landauersche Grabmal, Aegidienkirche, die Grablegung Christi, Holzschuher Kapelle, Johanneskirchhof, Nürnberg.

Aber neben diesen Künstlern stehen so viele ausgezeichnete Werke ungenannter Meister, daß der Ruhm, der auf die beiden Nürnberger Bildschnitzer und Bildhauer gehäuft wird, einer ausreichenderen Begründung bedarf, als durch die vorhandenen Arbeiten gegeben wird.

174. Werke wie die Maria als Schmerzensmutter (germanisches Museum), die Pietà in der Jakobskirche in Nürnberg, stehen den Arbeiten der Kraft und Stoß nicht nur gleich, sondern überragen sie weit. Weit bedeutender als diese Nürnberger Meister ist **Tilmann Riemenschneider** in Würzburg. Wenn es auch bei ihm nicht zu verkennen ist, daß seine Formensprache von der Gotik herkommt, so besitzt er doch soviel Schönheitsgefühl, solches Vermögen im Ausdruck seelischer Empfindung, dazu eine Vornehmheit der Haltung, die ihn weit über seine Nürnberger Zeitgenossen stellt. Freilich, bewegte Scenen gelingen auch ihm und seiner Schule nicht, aber seine Einzelfiguren, seine Apostel und seine Frauengestalten sprechen unmittelbar zu dem Beschauer.

Werke: Hochaltar zu Creglingen an der Tauber, Jakobskirche in Rotenburg, Betendes Ehepaar, Adam und Eva, South Kensington Museum, Adam und Eva am Portal der Marienkirche in Nürnberg. Grabmal Kaiser Heinrichs II im Dom zu Bamberg. Beweinung Christi in der Kirche zu Maidbrunn bei Nürnberg.

Ihm am nächsten steht vielleicht der Schwabe Joerg Syrlin, der Hauptmeister der Ulmer Schule, die in dem Chorgestühl des Ulmer Münsters, dem Hochaltar zu Blaubeuren, dem Calvarienberg zu Stuttgart, dem Altar der Kilianskirche zu Heilbronn eine Reihe von Werken aufzuweisen hat, deren gemeinsame Vorzüge in der anziehenden Mischung von Naturgefühl und Schönheitssinn bestehen. Mag ersteres sich auch noch etwas befangen äußern, so kommt die würdevolle Gestaltung alter Personen und die anmutige weibliche Grazie prächtig und mit feiner Empfindung zum Ausdruck. Bayern und Oesterreich haben neben hervorragenden Werken unbekannter Meister, wie die Figuren in der Klosterkirche zu Blutenburg, vor allem den Tiroler Holzschnitzer und Maler P a c h e r aufzuweisen (1496 †). Mit malerischem Geschick weiß er seine Figuren zu prächtigen Gruppen aufzubauen, kraftvoll und herb sind seine Männer, vornehm die Frauen (Hochaltar zu Gries bei Bozen und St. Wolfgang in Oberösterreich). Der Niederrhein und Norddeutschland sind durch die niederländische Kunst stark beeinflußt. Eine große Zahl rheinischer Schnitzaltäre zeichnet sich bei technischem Können durch die Energie und den Naturalismus der Darstellung aus (Altäre in der Nikolaikirche zu Calcar und im Dom zu Xanten), während das berühmte Werk Norddeutschlands, der Hochaltar im Dom zu Schleswig von Hans Brüggemann, in der derben Kraft der Volksscenen in den Hauptfiguren Dürerschen Einfluß zeigt.

175. Peter Vischer. Als dritter pflegt unter den Nürnberger Künstlern mit Veit Stoß und Adam Kraft meist Peter Vischer (1455—1529) genannt zu werden, obwohl er wenigstens in seinen späteren Werken der Renaissance weit näher steht als diese. Sein Hauptwerk, das Sebaldusgrab in der Sebalduskirche in Nürnberg, ist zugleich das bezeichnendste für seine Art. Während im Aufbau und

im Baldachin sich gotische Formen zeigen, ist in den Aposteln an den Pfeilern der italienische Einfluß unverkennbar. So verbindet er mit großer freier Auffassung jene Fülle der Ornamentik, wie sie für die deutschen Kleinmeister so charakteristisch ist. Bei seinen Söhnen Peter (1528 †) und Hans überwiegt der klassische Einfluß vollständig. Das Relief Orpheus und Eurydice, ein Werk des älteren und der dem jüngsten Sohn zugeschriebene bogenschießende Apollo (Germanisches Museum Nürnberg) sind diejenigen deutschen Werke, in denen die Renaissanceformen am ungezwungensten und ohne daß die Harmonie der Komposition zu leiden hatte, übernommen sind.

Hauptwerke: Grabmal des Erzbischof Ernst, Dom zu Magdeburg, Grabtafel im Dom zu Breslau. Zwei Statuen für das Maximiliangrab, Innsbruck. Epitaph der Margarethe Tucher, Dom zu Regensburg; Epitaph in der Aegidienkirche, Nürnberg; Grabtafel des Kardinals Albrecht von Brandenburg, Schloßkirche, Aschaffenburg. P. Vischer der Jüngere: Grabmal Friedrichs des Weisen, Wittenberg. 2 Tintenfässer, South Kensington Museum, London.

176. Plaketten. Nach Deutschland war der italienische Einfluß namentlich durch den Kupferstich und die sogenannten Plaketten übermittelt worden. Letztere sind kleine Tafeln mit Reliefs, die für alle erdenklichen Zwecke Anwendung fanden. Man trug sie als Schmuck, man schnitzte sie in Buxbaum nach, sie wurden in Bronce und Zinn für alle möglichen Zierate, Kasetten, Leuchter, Tintenzeuge 2c. verwandt und schließlich übertrug man die Abbildungen, deren Inhalt meist der Mythologie oder der römischen Geschichte entnommen war, in einen größeren Maßstab und benützte sie so für Schrankfüllungen, Kirchengestühl, Orgelgehäuse 2c. Der große Formenreichtum der deutschen Renaissance läßt sich, soweit es figürliche Darstellungen sind, auf wenige Typen zurückführen, die meistens den Plaketten entnommen sind. Eine gewisse Selbständigkeit der Auffassung wußte sich der vielseitige Peter Flötner zu bewahren. In mancher Beziehung gehört er noch zu der Reihe der Kleinmeister, die wie Hans Schwarz und Ludwig Krug in Nürnberg, Friedrich Hagenauer in Augsburg jene lebensvollen kleinen Medaillen anfertigten, denen wir die besten Porträts des 16. Jahrhunderts verdanken, oder die in den Arbeiten in Solenhoferstein so die Art Dürers nachzuahmen verstanden, daß manche dieser kleinen Werke ihm, wenn auch mit Unrecht, zugeschrieben wurden.

177. Anfänge der italienischen Plastik. Für die Entwicklung der italienischen Plastik ist das 12. und 13. Jahrhundert nicht von der Bedeutung wie für Frankreich und Deutschland. Die plumpen und ungeschickten Figuren des italienisch-romanischen Stils zeigen nur in Oberitalien eine Weiterentwicklung der Formen. Aber Italien, das Land individueller Kunstübung, hat doch den ersten Bildhauer des Mittelalters hervorgebracht, mit dessen Namen wir eine greifbare Vorstellung verbinden; Benedetto Antelami in Parma. In seiner Darstellung der Kreuzabnahme (Dom zu Parma, 1178), in den Reliefs der Monatsdarstellungen zeigt sich bei aller Befangenheit eine geschickte sichere Hand, gedanklicher Reichtum und ein frischer Natursinn. — In Venedig bleibt der byzantinische Einfluß durch die zahlreichen aus dem Orient eingeführten Werke am längsten lebendig — Toskana weist mit Ausnahme der oft mit musivischer Arbeit geschmückten Kanzeln wenig bemerkenswerte Werke des zwölften Jahrhunderts auf, und die Arbeiten der durch ganz Italien

verstreuten Comasken lassen allzusehr ihre Herkunft vom Handwerk erkennen. In Rom und Süditalien herrscht ebenfalls musivischer Schmuck vor, der im Süden durch die Vermischung mit sarazenischem und byzantinischem Ornament einen fremdartigen Charakter erhält.

178. **Niccolo Pisano.** Da ersteht im 13. Jahrhundert jener Künstler, das Haupt einer großen Bildhauerfamilie, der zuerst wieder die Formensprache der Antike für seinen Bilderkreis zu verwerten wußte, Niccolo Pisano (1206 bis 1280). Wenn die Rezeption der Antike ihm auch nicht vollständig gelingt und die äußerliche Uebernahme von Motiven, ja ganzen Figuren oft störend wirkt, so liegt doch der Wert seiner Werke in der Abkehr von den unorganischen Formen der älteren Kunst. Am bezeichnendsten für seine Art, ganze Gestalten wie wortgetreue Citate zu entlehnen, sind die Reliefs an der Kanzel in der Taufkapelle zu Pisa. Die Maria und Hanna in der Anbetung des Kindes und der Darbringung im Tempel, sind nach den Figuren der Phädra und der Amme des Phädrasarkophages gearbeitet, der Hohepriester mit dem Knaben nach dem indischen Bacchus, die Maria in der Geburt Christi nach der Gestalt einer Verstorbenen auf einer etruskischen Aschenkiste u. s. w. (Hauptwerke: Kanzel im Battist. zu Pisa, Skulpturen am S. Martino zu Lucca, Kanzel im Dom zu Siena.)

179. **Die Nachfolger Niccolo Pisanos.** Von seinen Schülern Arnolfo di Cambio, Fra Guiglelmo und seinem Sohn Giovanni Pisano (ca. 1250—1338) ist der letztere der bedeutendste. Aber er pflanzte die Kunstrichtung seines Vaters nicht fort, sondern kehrte unter Verzicht auf die Ausnutzung der Antike zur Natur zurück. Seinem Streben nach Darstellung, nach Lebenswahrheit und seelischem Ausdruck konnten übernommene Formen nicht genügen und ohne Bedenken verzichtet er, wie nach ihm Donatello, auf die Schönheit der Form, wenn er seinem Ziele dadurch näher kommen kann.

Hauptwerke: Kanzel in San Andrea zu Pistoia, Kanzel aus dem Dom zu Pisa im Museo civico Pisa. Madonnenstatue in der Arena zu Padua, bezeichnetes Werk, Madonna am Battist. zu Pisa. Elfenbeinstatue der Madonna mit dem Kinde in der Sakristei des Doms, Pisa.

Zahlreich ist die Schar seiner Schüler, die seine Art, zu sehen und zu bilden, über ganz Italien verbreiten, unter ihnen der größte von allen, Giotto (1267— ca. 1337). An den Reliefs am Campanile in Florenz mit den Darstellungen aus dem Thun und Treiben der Menschen hatte er seine Kunst zu üben. Mag auch die Marmorarbeit nicht von ihm ausgeführt sein, die Kompositionen zeigen doch in ihrer Abgeklärtheit und der klugen Oekonomie der Mittel dieselbe Kunst, wie sie uns noch monumentaler auf seinen Fresken entgegentritt. Der dritte aus dem Geschlecht der Pisani, Andrea (1273—1348), steht unter dem Einfluß Giottos, und weiß dessen malerischen Stil in den Reliefs der Südthore am Baptist. zu Florenz meisterhaft in die Formen der plastischen Kunst umzusetzen. — Ein Werk, das namentlich inhaltlich durch den Reichtum der Symbolik fesselt, ist das Tabernakel Orcagnas (1329—1368) in Or San Michele zu Florenz, das bei wachsendem Formenverständnis schon jenes Streben nach malerischem Ausdruck zeigt, wie ihn die spätere Reliefkunst liebte.

180. **Siena.** Die zahlreichen Sieneser Werke stehen unter dem Einfluß der lokalen Malerschule und zeigen oft eine an das Süß-

liche grenzende Lieblichkeit der Darstellung. Das Hauptwerk ist der Fassadenschmuck des Domes zu Orvieto, der aber in keiner Weise dem der französischen oder deutschen Dome gleichzustellen ist. Die breite Fläche der Fassade ist über und über geschmückt mit genreartigen Darstellungen aus der Heilsgeschichte, die umrahmt sind von den Zweigen und Laubwerk eines Baumes, in Erinnerung an den Stammbaum Christi. — Die Lombardei stellt in den Gräbern der Scala den Typus des mit einer Reiterstatue geschmückten Grabmals fest, dessen vorbildlicher Einfluß sich bis auf Neapel erstreckt (Grabmal des Königs Ladislaus). — In Venedig läßt die Entwicklung der Formen sich an den Skulpturen des Dogenpalastes verfolgen, die in den Kapitälen, namentlich aber in den großen Reliefs (Noahs Schande, Urteil Salomos, der Sündenfall) an den Ecken des Baues das Beste lokaler Kunst aufweisen. Die Professorengräber in Bologna zeigen den Toten auf dem Sarkophag ruhend. Ein Baldachin schließt den Aufbau ab, und auf der vorderen Seite ist im Relief dargestellt, wie der Verstorbene im Kreise seiner Hörer lehrt.

181. **Ghiberti.** Mit dem Trecento ist die anonyme Zeit der Kunst vorbei, klangvolle Künstlernamen sind mit den Werken verbunden, und diese zeugen laut von der Berechtigung des Ruhmes ihrer Schöpfer. Wiederum ist es die Antike, deren unerschöpfliche Lehrkraft belebend wirkt. Aber während im Trecento die antiken Formen oft wie Fesseln die Hand des Künstlers hielten, und durch das Zusammentragen verschiedener Motive ein kompilatorisches Werk entstand, und während das Cinquecento die Antike gewandt und kenntnisreich nachahmte, aber diese Nachahmung durch die Verleugnung der Individualität farblos und schwächlich werden ließ, findet jetzt eine so eigene Mischung von Eigenwillen und Nachgeben statt, von einem bis zum Bizarren gesteigerten Individualismus und einem mit Dienertreue der Antike folgenden Gehorsam, daß hier Werke von besonderem künstlerischen Reiz entstehen. Der erste, den wir auf der Schwelle dieser Zeit treffen, ist Lorenzo di Cioe Ghiberti (1378 bis 1455). Am klarsten wird die Art des Künstlers durch die Nebeneinanderstellung jener beiden Konkurrenzarbeiten des Ghiberti und des Brunellesco für die Thür des Baptisterium zu Florenz. Beide Reliefs stellen das Opfer Abrahams dar, beide zeigen auf den ersten Blick eine ähnliche Komposition und doch, wie verschieden ist alles im einzelnen. Beide haben nicht verschmäht, der Antike ein Motiv zu entlehnen, der eine das des Dornausziehers, der andere die Gestalt des Idolino. Aber weiter geht diese Aehnlichkeit auch nicht, alles andere zeugt nicht nur von Verschiedenheit, sondern von unversöhnlichen Gegensätzen. Bei Ghiberti Abraham eine würdevolle Gestalt, die nicht eine wirkliche Handlung, sondern eine Ceremonie zu vollziehen im Begriff ist, dann die klassisch-schöne Gestalt des Isaak ohne Furcht und ohne Erregung, die Diener in lässig vornehmer Haltung, der Engel gemessen und ruhig, der Widder in schicklicher Entfernung auf dem Felsen. Brunellesco hat alles Beiwerk, das bei Ghiberti die Hälfte des Raumes einnimmt, in den unteren Teil des Zwickels verbannt, es entstehen dadurch einige gequälte Bewegungsmotive, aber für die Schilderung des Vorganges selbst ist ein größerer Raum gewonnen. Er läßt den Abraham mit hasti-







Masken sterbender Krieger, welche im Lichthof des Zeughauses in Berlin die Schlußsteine der Fenster bilden von Andreas Schlüter



Denkmal des Großen Kurfürsten

von

Andreas Schlüter

Berlin, Schloßbrücke

gen Gebärden auf den angstvoll aufblickenden Isaak losfahren, mit mordgewohnter Hand umklammert der Vater den Hals des Sohnes, der Daumen drückt mit Hebelkraft das Kinn des Opfers nach oben, um die Gurgel für den tödlichen Schnitt des Messers freizumachen, da, im letzten Augenblick fällt ihm der stürmisch herabflatternde Engel in den Arm. Alles Gewicht ist auf das Dramatische des Vorganges gelegt, gegenüber der formschönen aber temperamentlosen Komposition Ghibertis. Dieser erhielt den Preis und die übrigen Reliefs der Thür zeigen noch mehr als jene Konkurrenzarbeit die Vorzüge seines Könnens. Und doch — ein Schritt von Brunellesco und wir stehen vor Donatello, ein wenig auf der von Ghiberti eingeschlagenen Bahn weiter, und es eröffnet sich der Weg zum inhaltslosen Manierismus.

Hauptwerke des Ghiberti: Pforten der nördlichen Thür des Baptisterium, Reliefs am Taufbrunnen zu S. Giovanni, Siena. Sakramentsschrank S. Egidio, Florenz. Oestliche Thür des Baptisteriums. Reliquienschrein des hl. Zenobius, Dom, Thoren. Grabplatte des Lionardo Dali, S. Maria Novella, Florenz. Johannes der Täufer, Mathäus, Stephanus, Orsanmichele, Florenz.

182. **Donatello.** „So rede doch, rede!" rief der Künstler, der auf Generationen hinaus auf Maler und Bildhauer beeinflussend wirkte, rief Donatello seiner Statue des Zuccone entgegen. Das Streben nach Charakteristik, nach der Schilderung dramatischer Handlung kommt in ihm so lebhaft zum Ausdruck, daß der Verzicht auf alles andere, auf alle formalen Vorzüge ihm oft den Vorwurf bäurischer Art, ja der Brutalität eingetragen hat. Und doch hat er, der Florentiner, die Antike in Rom nicht nur kennen gelernt, sondern ihr Studium eifrig betrieben, freilich ohne sich ihrem Einfluß so weit hinzugeben, daß er ihre Formensprache ernstlich nachzuahmen suchte. Denn es geht durch seine Kunst ein so einheitlicher Zug nach Lebenswahrheit, daß jedes fremde Element von vornherein ausgeschieden wird und allen seinen Werken, so verschieden sie auch sein mögen, die gleiche Signatur aufgeprägt ist. So sind unter seinen Jugendwerken manche, die schon von einer Reife zeugen, wie jene sitzende Kolossalstatue des Apostel Johannes am Dom, daß nur eine gewisse Befangenheit in der Darstellung sie in eine frühere Zeit setzen läßt. Mit dreißig Jahren schuf er den heiligen Georg für Orsanmichele, eine aufrechtstehende Figur, die sich mit beiden Händen auf den Schild stützt, „den Typus des reifen Jünglingsalters mit unerschütterlichem Vertrauen auf die eigene Kraft und ein gutes Glück". Und nun entstehen in rascher Folge jene Werke, die trotz ihrer großen Zahl von einer so erstaunlichen Frische und Individualität sind, daß nur bei wenigen die Hilfe von Gesellenhand anzunehmen ist. Will man die hervorragendsten nennen, so muß man Donatello als den Schöpfer der schönsten Ritterstatue (heil. Georg) bezeichnen, der ersten freistehenden nackten Figur der Renaissance (David), des ersten wahrhaft monumentalen Reiterstandbildes (Gattamelata, Padua) und jener zahlreichen Reliefs voll Lebensenergie und Handlung, in denen er bewegtes Treiben und erregte Handlung mit derselben Wahrheit zu schildern weiß, wie den Schmerz der Maria und die Trauer der Jünger.

Hauptwerke: Jugendarbeiten: Zwei Statuetten am Dom, Florenz. Apostel Johannes, ebenda. Kruzifix S. Croce, Florenz. 1411—1412 Markus, 1416 Georg, Orsanmichele. 1416 David Mus. Naz., 1416 Johannes der Täufer, Dom. Habakuk. Zuccone, Jeremias. Campanile. Grabmal Johannes XXIII. Baptist. Relief

mit Hinrichtung Johannes des Täufers. Taufbrunnen S. Giovanni Siena, Verkündigung, S. Croce, Florenz, Kanzel Dom zu Prato. Sängertribüne Opera del Duomo. David und Amor Mus. Naz. Judith 1440. Loggia dei Lanzi. Reiterdenkmal des Gattamaleta, Padua, 1540 vollendet, Bronzeschmuck des Altars, Padua. Relief der Kanzel in S. Lorenzo.

183. Jacopo della Quercia. Der Einfluß Donatellos auf die Kunst Italiens war so groß, daß neben ihm nur ein Bildhauer genannt werden kann, dessen Eigenart sich neben Donatello behaupten konnte: Jacopo della Quercia (1374 bis 1438) in Siena. Noch zum Teil in der Formensprache der Gotik zu uns redend, weiß er wie wenige seinen Gestalten Leben, seinen Kompositionen Bewegung zu geben. Was seine Figuren denken und wollen, läßt er sie durch eine Bewegung der Hand, durch eine Wendung des Körpers erzählen. Erst aus seinen Mannesjahren ist uns ein Werk oder vielmehr dessen Ueberbleibsel erhalten geblieben, die Brunneneinfassung der Fonté Gaja und der Taufbrunnen in S. Giovanni in Siena. Sie zeigen schon so stark die ausgeprägte Eigenart des Künstlers, daß die Frage nach seinen Vorgängern oder denen, deren Einfluß er in seiner Jugend folgte, unbeantwortet bleiben muß. Neben den Reliefs am Portal von San Petronio in Bologna, die seine Kunst in der bewegten Darstellung zeigen, sei das Grabmal der Ilaria del Caretto im Dom zu Siena genannt; die Gestalt der Toten zeigt eine Ruhe und Anmut, die in ihrer Monumentalität an die besten deutschen Statuen des XIII. Jahrhunderts erinnern würde, wenn nicht die Naturbeobachtung des Italieners eine größere wäre. Der Schüler Quercias, Niccolo dell Arca, zeigt in seinem Hauptwerk (O. Cornelius, Jacopo della Quercia, Halle 1895), dem Aufbau der Arca in S. Domenico in Bologna, daß ihm lebensvolle Gestalten aller Art gelingen, wurde doch die prachtvolle Figur eines seitlich knieenden Engels eine Zeitlang der Hand Michelangelos für würdig gehalten. Auch sein Einfluß läßt sich weiter verfolgen bei jenen bemalten Thongruppen, die in Bologna und Modena so häufig sind.

184. Die della Robbia. Auf etwa hundert Jahre ist die Lebensdauer der künstlerischen Kraft der Familie della Robbia zu bemessen; nie wieder hat es solche Keramiker gegeben, nie wieder hat eine vollendete handwerkliche Technik sich mit soviel künstlerischem Können verbunden, und das Gleichgewicht der Kräfte hinderte es, daß der Bildhauer dem Keramiker unlösbare Aufgaben stellte. Will man eine glückliche Fortsetzung der Kunst Ghibertis suchen, man könnte sie vielleicht in manchem der Werke der Robbias finden, nur daß eine größere Schlichtheit und Einfachheit der Auffassung sich mit ihren Gestalten verbindet. Der Stammvater der Familie Luca della Robbia (1389—1482) ist ebenso bedeutend in seinen Marmor- und Bronzearbeiten, wie als Thonbildner. Seine Orgelballustrade für den Dom in Florenz läßt sich mit den Kinderdarstellungen Donatellos vergleichen, und hier ist er in der liebenswürdigen Gestaltung des Jugendlichen ihm überlegen. Doch die Zahl der glasierten Thonarbeiten ist bei weitem größer als die seiner anderen Werke, aber bei beiden tritt ein besonderer Vorzug der Arbeiten der Robbia hervor, nämlich die geschmackvolle Anpassung an die Architektur, niemals wird der dekorative Zweck des Werkes außer acht gelassen. Die von ihm bevorzugte Form der Darstellung

ist die des Hochreliefs, mit sparsamer Anwendung der Farben, der Grund blau mit Vergoldung, die Färbung der Figuren gewöhnlich weiß, und nur bei den Blumen- und Fruchtguirlanden, die in reizvoller Anordnung oft das Rund des Reliefs umkränzen, finden sich lebhaftere Töne wie grün, gelb und violett. Erst die spätere Zeit zeigt eine Vorliebe für bunte Bemalung oder eine bis auf Kopf und Hände vollständig weiße Glasur. Nichts aber wäre falscher, Luca della Robbia für den Verehrer einer konventionellen Anmut zu halten, seine Reliefs der Capella Pazzi in Florenz zeugen von einer kraftvollen Auffassung und bei der Heimsuchung in S. Giovanni fuorcivita in Pistoja, die Jakob Burckhardt die schönste Gruppe der Renaissance nennt, kommt bei aller Anmut und Tiefe der Empfindung ein gesunder Naturalismus zum Ausdruck. Weicher und einförmiger ist sein Neffe Andrea della Robbia (1437—1528), der jedoch die Anwendung bemalter Terracotten außerordentlich erweitert. Freifiguren, Fußboden, Altäre, Friese stammen aus seiner Werkstatt, darunter das populärste Werk der Robbias, die Medaillons mit den Wickelkindern an der Halle dei Innocenti in Florenz. Der den Darstellungen zu Grunde liegende so einfache Typus erfuhr hier die denkbar liebevollste und von echter Humanität zeugende Durchbildung. — Die fünf Söhne haben die Kunst der Robbia weit verbreitet, zwei gingen nach Frankreich an den Hof Franz I., andere schmückten im Auftrage Raphaels die Gemächer des Vatikans aus. Giovanni della Robbia, der jüngste Sproß, zeigt bei sinkendem technischen Können eine ernste, ja herbe Art. Sein größtes Werk, die Friese über der Halle des Ospedale dell Ceppo zu Pistoja, die Werke der Barmherzigkeit ausgeübt von den Ordensleuten, ist eine Erzählung voll Leben und Kraft. Auch nur die Hauptwerke der Robbia hier zusammenzustellen, würde zuviel Raum in Anspruch nehmen, einige wenige sind oben genannt.

185. Die zweite Hälfte des Quattrocento. Immer reicher, ausgebreiteter wird in der zweiten Hälfte des Quattrocento die Kunstbethätigung in Florenz. Die Aufgaben mehren sich und neben den Bestellungen der Kirche wirkt der Wunsch des Italieners, durch Bildnisse und andere Werke den Ruhm seiner Familie der Nachwelt lebendig zu erhalten, befruchtend auf die Thätigkeit der Künstler. Aber so eigenartige und herbe Gestalten wie am Beginn des Jahrhunderts sucht man vergebens. Ein behagliches Ausleben im Genuß erworbenen Könnens, ein feinfühliges Verstehen der Forderungen des Architekten, psychologische Erforschung des Individuums, ohne darum die vornehme Haltung einen Moment aufzugeben, das sind die Vorzüge, die die Bildhauer dieser Periode fast alle aufzuweisen haben. Freilich ein herberer Zug, der aber eher auf die Technik, als auf die Empfindung des Künstlers zurückzuführen ist, macht sich in den Werken und Bronzegüssen Verrocchios (1435—1488) und Pollajuolos (1429—1448) bemerkbar, beide Schüler eines Goldschmieds, und stets voll Erinnerungen an das von ihnen einst geübte Metier. Von ihnen ist Pollajuolo der Unbedeutendere und Befangenere, dem ein so kecker Wurf, wie die Bronzefigur des jungen Kriegers und die Gruppe des den Cacus erwürgenden Herkules nicht wieder gelingt, und der auch in seinen beiden großen Werken, den Grab-

mälern des Papstes Sixtus IV. und Innocenz III. (St. Peter, Rom), nur in Einzelheiten glücklich war. Verrocchio, der Lehrer des Lorenzo da Credi, des Perugino und vor allem des Lionardo da Vinci weist in der strahlenden Liebenswürdigkeit seines David mehr auf den großen Nachfolger hin, als daß er durch diese Figur mit der gleichnamigen Donatellos in Vergleich treten könnte. Dieselben Verschiedenheiten, die sich hier bemerkbar machen, bei Verrocchio genaue und sorgfältige Wiedergabe der eckigen und mageren Formen des Knaben, bei Donatello eine großzügige, flächenhafte Behandlung der Form, diese selben Unterschiede treten auch bei den berühmten Werken beider Meister hervor, den Reiterdenkmalen des Gattamelata und Colleoni. Im Technischen waren beide in gleicher Weise erfahren, und ein jeder hat die in damaliger Zeit noch ungewöhnliche Aufgabe eines umfangreichen Bronzegusses zu lösen gewußt. Aber bei Donatello wuchtige, schwere, ja fast plumpe Formen, die aber im Gesamtbild einen gewaltigen Eindruck machen, bei Verrocchio eine Betonung des Details in der zierlich gekräuselten Mähne, und eine peinliche Wiedergabe der Falten am Halse des Pferdes, so daß nur die großartige Auffassung den Eindruck des kleinlichen verhindert. Man hat beide Monumente miteinander verglichen und bei Donatello das Wuchtige, bei Verrocchio die Vorwärtsbewegung des Reiters hervorgehoben. Das eine deshalb über oder unter das andere zu stellen, wäre sicherlich verkehrt, sie sind und bleiben die größten Reiterdenkmale aller Zeiten. Nur einer hätte sie vielleicht übertreffen können, Lionardo da Vinci, wenn sein Entwurf zu dem Monument Franz I. von Frankreich über die Skizze hinausgediehen wäre. Eines der freiesten Werke Verrocchios ist der Knabe mit dem Delphin in der Vorhalle des Pal. Verrocchio in Florenz und die großgedachte Gruppe des Christus und Thomas am Orsanmichele.

186. Bernardo Rosellino. Eine ganze Gruppe Florentiner Meister hat in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts sich namentlich bei dem Aufbau und Ausschmückung der Grabdenkmäler beteiligt. Dasjenige, das in der Form des Flachnischengrabes dem auf lange Zeit bestimmenden Typus abgab, das des Lionardo Bruni in S. Croce in Florenz, ist das Hauptwerk des Architekten Bernardo Rosellino (1409—64), dessen architektonische Begabung sich hier vor allen geltend machte. Die Anordnung dieser Gräber ist meist folgende: Der Verstorbene liegt vor einer Nische auf einem Ruhebett, das von einem hohen Sockel getragen wird, über dem Toten meist die Madonna mit dem Kind in einem Medaillon und oben auf dem Halbbogen zwei Genien mit dem Wappen.

Andere Werke Rosellinos: Marmorgruppe der Verkündigung in der Misericordia in Empoli, Grabmal der Beata Villana in S. Maria Novella, Florenz, Grabmal des Filippo Lazzari in S. Domenico in Pistoja.

187. Desiderio da Settignano. Ein Schüler Donatellos (1428—1464) zeigt sein Können am glänzendsten bei Kindergestalten und Engeln, die zu beiden Seiten des oberen oder unteren Teiles des Grabmals zu stehen pflegen, bald in Verehrung knieend, bald Fackel und Leuchter tragend, bald den Vorhang zu beiden Seiten aufraffend.

Hauptwerke: Anteil an dem Fries der Capp. Pazzi bei S. Croce, Tabernakel der Sakramentskapelle in S. Lorenzo, Grabmal Marzupoinis in S. Croce, Tabernakel der via Cavone.

Ein von seinen Zeitgenossen viel gerühmtes Werk, das für eine ganze Anzahl anderer Porträts vorbildlich wurde, ist die Büste der Marietta Strozzi (Mus. Berlin).

Antonio Rosellino (1427 bis 1478), der bedeutendste dieser Künstlerfamilie, zeigt nicht nur in den von ihm ausgeführten Grabdenkmälern die Vorzüge der Schule, er ist auch der Schöpfer einer der wenigen lebensgroßen nackten Profilfiguren, die die Künstler dieser Richtung geschaffen haben, des hl. Sebastian in der Pieve in Empoli, ein Werk, das in der Behandlung des Marmors seinesgleichen sucht und von überzeugender Wahrheit seelischen Empfindens ist.

Hauptwerke: Grabmal des Kardinals von Portugal, San Miniato, Altar des Capp. Piccolomini, Dom Florenz. Relief mit Anbetung der Hirten, Museo Naz. Florenz. Sarkophag des hl. Marcolinus, Museum Forli.

188. Die produktivsten Meister des Cinquecento in der Gruppe sind **Benedetto da Majano** (1442 bis 1497) und **Mino da Fiesole** (1431—1484). Ersterer, Bildhauer und Architekt zugleich, war auf jedem Gebiet der Innendekoration thätig. Freifiguren, Büsten, Wandaltäre, Nischengräber, eine prächtige Kanzel und schönes Ciborium stammen von ihm. Die Vorzüge seines Stils erkennt man namentlich bei einem Vergleich mit den Werken Minos da Fiesole, den die Zahl der Aufträge zu einer beinahe handwerksmäßigen Produktion verführte. Monoton und kleinlich in der Ausführung, wirkt Mino am lebendigsten in den Porträtbüsten, die wohl unberührt von Gesellenhänden blieben. An Frische und Intensität des Kunstempfindens ist Benedetto da Majano ihm weit überlegen.

Hauptwerke Benedetto da Majanos: Büste des Pietro Mellini, Mus. Nazionale Florenz. Kanzel: S. Croce. Grabmal des heiligen Savinus im Dom zu Faenza, Thüre im Audienzsaal des Pal. Vecchio, Florenz. Madonna dell Ulivo, Dom zu Prato, Marmoraltar i. S. Gimignano, Altar des hl. Bartoldus in S. Agostino. Werke des Minos da Fiesole: Grabmal des Lionardo Salutati im Dom von Fiesole, Madonnenrelief gegenüber Pal. Martelli, Florenz. Marmorrelief mit dem Gekreuzigten S. Balbina, Rom. Grabmal des Kard. Forteguerri, S. Cecilia, Rom.

In der Richtung der gleichzeitigen Florentiner arbeitet auch Matteo Civitali in Siena, der gleiche Einfachheit der Auffassung und Geschmack in der Anordnung zeigt, aber durch seinen Natursinn Mino da Fiesole übertrifft. Durch Schönheit der Form und Innigkeit der Empfindung reihen sich in die erste Reihe der Werke dieser Zeit die beiden knieenden Engel im Dom zu Lucca.

Hauptwerke: Der Glaube, Relief, Mus. Nazionale, Florenz, ebenda Christusbüste. Grabmal des Domenico Bertini, Dom z. Lucca. Grabmal des h. Romanus. Statuen der Johanneskapelle im Dom zu Genua.

Was Rom und Venedig geleistet haben, steht hinter den Werken der Lombardei zurück; es sei nur an den bildnerischen Schmuck des Mailänder Doms und der Certosa von Pavia erinnert. In dem überreichen Figurenschmuck des ersteren macht sich aber nicht nur florentiner, auch französischer und deutscher Einfluß bemerkbar. Auch bei anderen Künstlern der Lombardei, bei Mantagazza und Gazini, läßt sich die Einwirkung deutscher Art verfolgen. Es ist namentlich der Gesamteindruck der Dekoration, auf dem der Wert der figürlichen Ausschmückung beruht, es sei außer dem Mailänder Dom noch die Fassade am S. Lorenzo zu Lugano und der plastische Schmuck des Domes von Como genannt. Weitaus das bedeutendste Bauwerk dieser Art ist die Certosa von Pavia, nicht nur weil sie eine Uebersicht über die Entwickelung der lom-

bardischen Plastik vom 15.—17. Jahrhundert giebt, sondern auch durch die mannigfachen und interessanten Beziehungen zur Antike.

189. Die Hochrenaissance bedeutet bei den Künstlern, die dem Einfluß Michelangelos nicht unterlegen sind, die vollkommene Rezeption der klassischen Formensprache. Aber was diesem zum Opfer gebracht wird, die eindringliche Naturbeobachtung, das liebevolle Eingehen auf die Details, die Anmut und Naivität der Gestaltungskraft, ist soviel, daß — wenigstens auf dem Gebiet der Plastik — dies kaum ersetzt werden kann durch die Errungenschaft einer ziemlich allgemeinen und unpersönlichen, schönen Form und einer geschickten aber verstandesmäßigen Komposition. Den größten Gewinn ziehen aus dieser Stilperiode die Schwesterkünste der Plastik, die Malerei und die Architektur.

190. Die beiden Sansovino. Als Hauptrepräsentanten dieser Zeit sind die beiden Sansovinos, Andrea (1460—1529) und Jacopo (1486 bis 1570), zu erwähnen. Auf ersteren wird die nun so häufig werdende Gegenstellung der einzelnen Gliedmaßen des menschlichen Körpers, der sog. Kontrapost, zurückgeführt. Der Vorteil, den diese größere Bewegungsfreiheit für die Figuren bedeutet, wird durch die überhäufige und oft sinnlose Anwendung aufgehoben, manche Figuren scheinen lediglich wegen des Kontrapostes hergestellt zu sein. Andreas bestes Können zeigen die namentlich im architektonischen Aufbau vollendeten Prälatengräber in S. Maria del Popolo in Rom und ferner die Gruppe der Taufe Christi über dem Ostportal des Baptisteriums in Florenz, obwohl auch hier schon das Repräsentative seiner Kunstübung allzu deutlich hervortritt. Jacopo Tatti gen. Sansovino, der beste Architekt Venedigs, steht unter dem Einfluß der großen Maler seiner Zeit. Das Anziehende seiner Werke liegt wie bei den Malern „in einer gewissen freien Lebensfülle, die über den Naturalismus des Details hinaus ist".

Hauptwerke des Andrea: Terracottaaltar in der Kirche zu Monte San Savino, Sakramentnische in San Spirito, Florenz. Anna Selbdritt, S. Agostino, Rom. Ausschmückung der Santa casa im Dom zu Loreto. Hauptwerke des Jacopo: Apostelstatue im Dom zu Florenz. Bacchus im Mus. Nazionale. Madonna San Agostino zu Rom. Statue der Loggetta am Campanila, Venedig. Bronzethüre im Chor von San Marcus. Mars und Neptun am Dogenpalast.

191. Bekannt vor allem durch seine von Goethe übersetzte Lebensgeschichte ist **Benvenuto Cellini** (1500 bis 1572), der Goldschmied und Erzgießer, geworden. Man ist jetzt gern geneigt, ihn zu unterschätzen, während er früher stets als einer der Repräsentanten der großen Zeit der Kunst genannt wurde. Es ist dies namentlich auf das veränderte Urteil über seine kunstgewerblichen Arbeiten zurückzuführen. Hier ist außer seiner trefflichen Büste Cosimos I. vor allem der Perseus in der Loggia di Lanzi zu erwähnen; als Guß überaus gelungen; in der nackten Figur des Perseus, dem sein Geselle Ascanio als Modell gedient hat, vielleicht nicht ganz einwandsfrei, aber vorzüglich in der Dekorierung des Sockels und in einzelnen der kleinen Nischenfiguren. Auf Benvenuto wurden lange eine große Zahl jener Plaketten fälschlich zurückgeführt, die im 16. Jahrhundert von Künstlern wie Moderno, Riccio, Valerio Belli u. a. in erster Linie als Modelle für Goldschmiedewerke angefertigt wurden.

192. Michelangelo. Doch alle diese Künstler — ihnen wären noch

die Schüler Sansovinos, Goulamo Campagno, Alessandro Vittoria, dann die Brüder Antonio und Tullio Lombardo, Antonio Begarelli, Giulio da Sangallo anzureihen — was bedeuten sie gegen den einen, mit dem das Schicksal der Skulptur so eng verknüpft war, gegen Michelangelo. Wenn auch er selbst sich in erster Linie als Bildhauer schätzte, so wäre sein Gesamtwert doch nur im Zusammenhang mit seinen Leistungen als Architekt und Maler zu würdigen. Man hat den Namen Michelangelos aber nicht nur mit dem Ruhm und mit dem Niedergang der Renaissance in Zusammenhang gebracht und den Künstler den Vater des Barocks genannt. Wenn man damit die zwingende Kraft seines Geistes bezeichnen will, gewiß mit Recht, aber etwas anderes ist es, wenn er gleichsam für den großen Verführer der Künstler und Vernichter der Renaissancekunst gehalten wird; als ob durch die Eliminierung seiner Thätigkeit die Kunst sich auf andere, bessere Weise entwickelt hätte. Die Geschichte ist kein Schachspiel, bei dem man sagen kann, wenn dieser oder jener Zug nicht gethan, wäre das Spiel so und so verlaufen. Dem Genie des Feldherrn darf man es nicht vorwerfen, wenn seine Nachfolger zu schwach sind, die eroberten Reiche zu behaupten und mit der Größe Michelangelos hat es nichts zu thun, wenn eine Schar unselbständiger Künstler die Formensprache des Meisters besinnungslos nachahmt. Mit ihm ist der Höhepunkt der Renaissancekunst erreicht. Es giebt keine Aufgabe, die er nicht zu lösen wußte, und keine Lösung, die nicht von nun an als die einzige galt. Aber er war kein Schöpfer, dem es wohl ums Herz war, wenn er seinen Gestalten das Leben gab. Melancholisch und schwermütig, aufbrausend und unzufrieden, im Streite mit sich und der Welt, so lebte er dahin. Es giebt zu seiner Stimmung keinen größeren Kontrast, als den Geist des Quattrocento, nur Donatello hat vielleicht ähnliche Regungen gespürt. Und dies Gefühl des Gebundenseins und dazu der Wunsch nach Befreiung, nach Abstreifung aller Fesseln, das spricht sich fast in jedem seiner Werke aus, in seinen Gedichten, in seinen Statuen, in den Fresken der sixtinischen Kapelle, ja selbst in seinen Bauten. (A. Goldschmid, Die Kunstsprache Michelangelos, Museum 1898, p. 32, Wölfflin, Die klassische Kunst, Leipzig 1899.)

Die genaueste Kenntnis des menschlichen Körpers und die völlige unumschränkte Herrschaft über die Darstellungsmittel ermöglichten es ihm, seine Gedankenwelt plastisch zum Ausdruck zu bringen. Auch er war ein Schüler der Antike, aber nur in seinen Jugendwerken lassen sich die Spuren ihrer Nachahmung aufweisen. Obwohl in dem Relief des Centaurenkampfes, dem Werk des siebzehnjährigen Künstlers, sich antike Motive finden, zeigt sich doch hier schon in dem Kontrast zwischen der Bewegung des Kampfes und den schwerlastenden Körpern der hingesunkenen Centauren die Eigenart des Künstlers. Die Reihe seiner Jugendarbeiten schließt mit dem David ab, jener Riesenfigur, die vor dem Palazzo Vecchio stand. Vier Jahre vorher hatte er die Pietà vollendet, das Werk, in dem man den Einfluß Donatellos und Quercias zu erkennen glaubt, das erste Mal, daß die schwere Aufgabe gelang, den Körper Christi auf den Knieen der Maria liegend — künstlerisch vollendet — darzustellen. Fast 10 Jahre verstrichen, ehe er sich

der Skulptur wieder zuwenden konnte, und da entstanden die Figuren für das nie vollendete Grabmal des Papstes Julius II. Von ihnen ist der Moses vielleicht die populärste Figur geworden. Wie milde erscheint der Moses am Brunnen Claus Slütgers gegen diese wie mit Explosivstoff gefüllte Figur, der die Erregung bis in die Bartspitzen nachzittert. 1514 erhielt Michelangelo den Auftrag für die Christusstatue von S. Maria sopra Minerva, die, sowenig „kirchlich“ sie auch sein mag, doch zu seinen formschönsten Werken gehört. Wiederum war es eine unvollendete Arbeit und wieder ein Grabmal, für das Michelangelo die rätselvollen Figuren des Tages und der Nacht, des Morgens und des Abends schuf. Gestalten, über die man diejenigen, für deren Grabschmuck sie bestimmt waren, den Feldherrn Guiliano und den Lorenzo Medici fast vergißt. Hier sind in den schlafenden, erwachenden, müden Gestalten alle die Bewegungsmotive vorgebildet, über die sich seine Nachahmer so gierig hermachten. Von allen Werken Michelangelos ist dies das schwermütigste und man hat sicherlich mit Recht hier am deutlichsten in den Figuren den Ausdruck seiner persönlichen Stimmung erkennen wollen. Hat er doch den Verstorbenen selbst, den Herzogen von Nemours und Urbino, stets fern gestanden.

Werke Michelangelos: Centaurenkampf, Relief, Madonna, Relief, Museo Buonarrotti, Florenz. Engel an der Arca di S. Domenico, Bologna 1494, ebenda Statuette des h. Petronius Bacchus mit Satyr, Uffizien. Bacchus Museo Nazionale 1497 Florenz. Tolt telonis ebenda. Pietà S. Peter 1499 Rom. Fünf Statuetten am Piccolominialtar, Dom zu Siena, Relief der Maria mit Christus u. Johannes, Museo Naz., Florenz. David 1501—1503, Akademie, Florenz. Figuren für das Juliusdenkmal: Moses, Rahel, Lea, S. Pietro in Vincoli, Rom. Christus in Maria sopra Minerva, Rom. Statuen der Medicäerkapelle Rom. Pietà, Pal. Rondanini Rom. Kreuzabnahme, Dom von Florenz.

Unter den Schülern Michelangelos, Montorsoli, Rafaelle da Montelupo, Guglielmo della Porta u. a., hat vielleicht keiner den Meister so nachgeahmt, wie sein Nebenbuhler Baccio Bandinelli (1493—1560), dessen Gruppe des Herkules und Cacus vor dem Palazzo Vecchio am klarsten zeigt, welche frivole Formengemeinheit dadurch entstehen kann. Eine Künstlerschaft von weit edlerem Gehalt besitzen die Werke Giovannis da Bologna, in dessen Statuen bei aller Bravour doch eine Energie der Auffassung steckt, die vielleicht nicht mit Unrecht auf die vlämische Abstammung des Künstlers zurückgeführt werden; sein Merkur im Mus. Naz. und die Gruppe des Raubes der Sabinerinnen in der Loggia dei Lanzi in Florenz sind die Freude der Italienreisenden.

Hauptwerke: Brunnen vor dem Pal. del Governo, Bologna. Gruppe der Stromgötter, Garten Boboli, Florenz. Virtu e Vizio, Mus. Naz. Florenz. Reliefs in der Annunziata, Florenz und an der Thür des Domes zu Pisa.

193. Italienische Einflüsse in Frankreich. Eine direkte Beeinflussung Frankreichs durch Uebersiedlung italienischer Künstler an den Hof Franz I. ist seit dem Jahre 1530 nachzuweisen. In Frankreich hatte sich die Gotik in trefflichen erzählenden Schilderungen ausgelebt, wie sie sich am Chorgestühl und den Chorschranken der Kirchen von Amiens, Bron, Alby, Bourges &c. befinden. Beeinflußt durch den nordischen Realismus sind vor allen die zahlreichen Grabmäler, die häufig bei gotischer Dekoration vorzügliche Porträts der Verstorbenen aufzuweisen haben.

Denkmäler: Grabmal Philiberts von Savoyen, Kirche zu Brou, Doppelgrabmal der Kardinäle von Amboise, Kathedrale zu



Der heilige Georg von Andreas Mantegna

Original in der Akademie in Venedig



Madonna von Giovanni Bellini

Original in der Akademie in Venedig



Venus, dem Meere entsteigend, von Sandro Botticelli
Original in den Uffizien in Florenz



Grablegung von Francesco Francia
Original in der National-Gallery in London

Rouen, Grabmal des Herzogs René, Kirche zu Bar le Duc.

Neben die älteren Meister Jean Justi in Tours und Pierre Bontemps treten nun um die Mitte des 16. Jahrhundert andere, die einerseits durch die Italiener (Benvenuti Cellinis Quellennymphe) beeinflußt sind, anderseits aber soviel eigene Kraft besitzen, daß sie Gestalten schaffen, die geradezu typisch für die Kunst der französischen Bildhauer werden. In den Werken Jean Goujons (1562 †) und Germain Pilons (1590 †) hat der französische Geschmack, die elegante Art der Anordnung sich am besten bewahrt. Die langgestreckte Figur der ruhenden Diana (Louvre) und die Reliefs an der Fontaine des Innocents von Goujon, die drei Grazien Pilons in ihrer vielleicht übergraziösen Haltung lassen diese Mischung von nationaler Eigenart und geschicktem Anpassungsvermögen deutlich erkennen.

194. Das 17. und 18. Jahrhundert. Bernini. Unter den Namen Bernini pflegt man alles das zusammenfassen, was an Unnatur, an Ueberschwänglichkeit, an falschem Pathos und übertriebener Sentimentalität in der Skulptur des 17. Jahrhunderts dargestellt worden ist. Die flatternden Gewänder, die gemeißelten Wolken, die willkürliche Behandlung des menschlichen Körpers, die übertriebene Muskulatur der Männer, die Fleischesfülle der Weiber, alles das ist immer wieder und wieder dieser ganzen Periode vorgeworfen worden. Doch wer in seiner Abneigung nicht so weit gehen will, daß er auch auf die Frage nach einer Erklärung verzichtet, der wird finden, daß einerseits der Inhalt des Dargestellten die Künstler zwang, zu Mitteln zu greifen, die der Plastik fremd und der Malerei entlehnt zu sein scheinen, daß andererseits aber der Wille des Architekten zum Tyrann über die Bildhauer wurde. Die Richtungen der beiden großen italienischen Malerschulen jener Zeit, der bolognesischen und neapolitanischen, die eine mit ihrem Streben nach Naturwahrheit, die andere mit dem Wunsch, den aufs höchste gesteigerten Affekt dem Auge sichtbar wiederzugeben, mögen bestimmend auf die Plastik eingewirkt haben; dazu der Einfluß der Rubensschule, die in der Wiedergabe des Fleisches sich nicht genug thun konnte. Und wie schwer war es dem Bildhauer gemacht, die Ansprüche des Architekten zu erfüllen, die ihre Fassaden am liebsten lebendig gesehen hätten; in den Nischen und auf den Dächern dieser Bauten sollten die Statuen stehen und versuchen überhaupt noch zur Geltung zu kommen. Welche Aufgaben für den Bildhauer und welche vortrefflichen Lösungen, wie jene bei den Kolonnaden der Peterskirche und der kathol. Hofkirche (Mattieri) in Dresden! Mögen die einzelnen Figuren auch übertrieben und theatralisch sein, in dem Gesamtbild geben sie die gewollte Wirkung.

Dem Repräsentanten dieser ganzen Richtung, Lorenzo Bernini, (1598 bis 1680) wurde es durch seine doppelte Eigenschaft als Bildhauer und Architekt erleichtert, sein Ziel zu erreichen. Ein eifriger Schüler der Antike, studierte er sie, um ihr nicht zu folgen, und stellte sein großes Können ganz in den Dienst jener Bildhauerkunst, die von der Malerei borgte, um die Forderungen der Architekten zu befriedigen.

Werke: Apollo u. Daphne, Villa Borghese, Raub der Proserpina, Mus. Ludovici, Grabmäler Urban VIII. und Alex. VII. S. Peter. Heilige Mathilde ebend. Brunnen der Piazza Navona. Triton der Piazza Barberini. Verzückung der hl. Therese. S. M. della V. Maria, Rom, Entwürfe für die 162 Statuen der Peters-Kolonnaden.

195. Den Franzosen lag die Kunst des Barocks ihrer ganzen Natur nach nicht fern. Die Bildhauer Coyzevox, Girardin, Desjardin und ihnen allen voran Pierre Puget (1622—1694) haben Werke geschaffen, namentlich Porträts, die noch heute zu den besten gehören. Puget gelang es auch, die Verve des Barocks in seinen Kroton (Louvre), Perseus Andromeda, Alexander und Diogenes glaubhaft zu verkörpern, während die anderen Künstler nur zu schnell in das Hohle und Gespreizte verfallen. Nur die Porträtkunst bleibt das Gebiet, auf dem bei allem pompösen Arrangement ein scharf beobachtender Naturalismus zugelassen wird. Das Rokoko läßt die Formen zierlicher und vornehmer aber auch schwächlicher werden. Am temperamentvollsten ist von den Künstlern des Rokokos vielleicht Jean Baptisti Pigalle, dessen Hauptwerke sich in Deutschland befinden (Merkur und Venus, Sanssouci, Potsdam. Grabmal des Marschalls von Sachsen, Thomaskirche, Straßburg). An der Grenze dieser Epoche steht Jean Antoine Houdon, ein feiner eleganter Porträtist, der Schöpfer der besten Büste Voltaires. **Deutschland** stand im ganzen 17. Jahrhundert unter dem Einfluß der niederländischen Kunst. Schon die letzten Künstler der ausgehenden Renaissance waren Niederländer gewesen. Alexander Colins 1526—1612 aus Mecheln schmückte die Fassade des Heidelberger Schlosses mit zahlreichen dekorativen Figuren aus und von ihm stammen auch die malerischen Alabasterreliefs am Sarkophage Kaiser Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck. Die prächtigen Augsburger Brunnen wurden ebenfalls von niederländischen Künstlern gefertigt und die besten Statuen an den Kirchen und Fassaden dieser Zeit in München stammen von Pieter de Witte. In Dresden schuf ein Italiener Mattieri die wirkungsvollen Figuren auf dem Dach der Hofkirche. Der einzige Barockkünstler ersten Ranges, den Deutschland aufzuweisen hat, ist **Andreas Schlüter** (1664—1714). Obwohl in seiner Formenauffassung auch unter dem Einfluß der Niederlande stehend, schuf er das beste Reiterdenkmal jener Zeit, das Monument des großen Kurfürsten, und zeigte in der plastischen Ausschmückung des Berliner Zeughauses, in den Masken der sterbenden Krieger, bei großartiger Auffassung genaue Naturbeobachtung. **Raphael Donner** (1692—1741), dessen Werke sich hauptsächlich in Wien befinden (Brunnen auf dem Neumarkt, Wandbrunnen im alten Rathaus, Statue Karls VI) erstrebt in seiner Ausdrucksweise größere Einfachheit und Schlichtheit, ohne indessen trotz aller persönlichen Gegnerschaft seine Herkunft vom Barock verleugnen zu können.

196. **Kleinkunst.** Das Beste, was die Plastik des Rokoko geleistet hat, liegt auf dem Gebiet der Kleinkunst. Die Porzellanfiguren jener Zeit, weniger die Meißener Figuren, die zum großen Teil in den Formen des Barock gebildet sind (J. Kändler 1779 †), als vor allem die Figuren der Nymphenburger Fabrik sind in ihrer Art plastische Meisterwerke des Rokokostils, denen, was Belebung der Silhouette und Lebendigkeit der Auffassung angeht, auch nicht annähernd Gleichwertiges in der großen Kunst zur Seite zu stellen ist. Nach altem Brauch werden sie dem Kunstgewerbe zugezählt, obwohl in ihnen das plastische Können des 18. Jahrhunderts seinen besten Ausdruck gefunden hat. Aber die Zeit der Blüte dieser

Kunst dauerte nur Dezennien. Das, was die monumentale Plastik erretten sollte, die zeitweilige Rückkehr zur Antike wurde für sie verhängnisvoll und sie endete mit den Nachahmungen klassischer Figuren.

197. **Antonio Canova** (1757 bis 1822) und **Berthel Thorwaldsen** (1770—1844) gebührt der Ruhm, den entscheidenden Schritt gethan zu haben, durch den die Plastik von all dem Wust unklarer Gedanken und prahlerischen Gehabens befreit wurde. Sie sind von ihren Zeitgenossen dafür gerühmt worden, wie kaum andere Künstler. Wenn ihnen jetzt nicht mehr dieselbe Anerkennung entgegengebracht wird, wenn bei Canova die Süßlichkeit seiner Ausdrucksweise, bei Thorwaldsen das Schematische seiner Formgebung getadelt wird, so wäre es doch unrecht, darüber das große Geschenk zu vergessen, das sie der Kunst durch die Rückkehr zur Einfachheit der Darstellung gemacht haben.

Antonio Canova: Hebe, Mus. Berlin. Psyche, Residenz München. Drei Grazien, Pal. Pitti, Florenz. Paris, Glyptothek, Münster. Perseus, Vatikan, Rom. Thorwaldsen: Der größte Teil seiner Werke im Mus. Kopenhagen. Der Alexanderzug, Villa Carlotta. Comersee, Quirinal, Rom. Grabmal Pius VII., St. Peter, Rom. Grabmal des Herzogs von Leuchtenberg. Theaterkünste, München. Reiterstandbild des Kurf. Maximilian, München 2c.

Die Malerei

von

Dr. Fritz Knapp

Altchristliche Zeit.

Die Malerei ist heutzutage die eigentliche Volkskunst, während Architektur und Plastik fast unbeachtet, unverstanden bleiben. Es ist noch nicht lange der Fall, denn diese Künste haben schon vor Jahrtausenden ihr Höchstes geleistet, sie dagegen hat am längsten gebraucht, die volle Freiheit zu erlangen, die Mittel zur Lösung eigner Probleme sich zu erringen. Nicht nur mangelhafte Technik, der Umstand, daß ihre Werke am meisten der Zerstörung preisgegeben sind, haben scheint's Schuld daran. Es bedurfte offenbar auch des neuen milderen christlichen Geistes, der Beimischung der so sehr mit Farbensinn begabten nordischen Völker, um allmählich die Malerei zur höchsten Kunst zu erheben.

Die Leistungen der Antike, wie sie die pompejanischen Wandgemälde zeigen, sind doch nur rein dekorativer Art, ebenso wie die ganz im Geist der Antike ausgeführten Malereien in den christlichen Grabkapellen unter der Erde, den Katakomben. Daß der damalige Geist des Christentums eher hemmend, denn neubelebend wirkte, ist dem Umstand zuzuschreiben, daß vom Orient her das allegorisch symbolisierende Element vorherrschte und figürlichen Darstellungen feindlich gegenüberstand. Aber der Kunstgeist der Italiener war zu kräftig. Antike Gestalten wurden allegorisch aufgefaßt. Der lammtragende Hermes wird zum guten Hirten, der Fisch *ἰχθύς* bedeutet *Iησος Χριστὸς θεοῦ υἱὸςσώτηρ.*

198. **Mosaik.** Auch als mit Constantins Sieg das Christentum die Herrschaft über das alte, zusammenbrechende römische Reich übernahm, als herrliche Basiliken (in Rom und Ravenna) errichtet wurden und man die farbenprächtige Ausschmückung des Inneren verlangte, wurde mit der Wahl der Technik — man bevorzugte wegen der Haltbarkeit das aus Alexandrien eingeführte Emailmosaik — jede freie Entwicklung der Malerei ausgeschlossen. Auf großen, weit sichtbaren Stellen (in der Apsis oder am Triumphbogen) brachte man meist Christus zwischen den Aposteln an auf blauem Grunde, der erst später unter byzantinischem Einfluß durch Goldgrund ersetzt wurde. Auch Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente, freilich meist noch sehr primitiver Art, welche belehrend auf das nicht schriftkundige

Volk wirken sollten, wurden meist friesartig über den Fenstern angebracht. Die meisten Mosaiken sind noch in Rom (die früheste noch ganz antik in S. Costanza, die schönste von klassischer Monumentalität, Christus mit den 12 Aposteln, bärtige antike Philosophentypen in einer Landschaft der Apsis von S. Prudenziana) 2c. Als mit dem Einfall der Vandalen und der Zerstörung Roms die Residenz nach Ravenna verlegt wurde, übernahm dieses für ein Jahrhundert die Führung auch in der Kunst. In der Grabkapelle der Galla Placidia befindet sich vielleicht das schönste Mosaik, Christus als guter Hirte, ganz im antiken Geiste, bedeutend auch noch die vielen Mosaiken in den Kirchen unter Theodorich, dem Herrscher der Ostgoten und mit Hervortreten des östlichen Elements unter Kaiser Justinian. Mit dessen Tode gerät auch diese Kunst gänzlich in Verfall. Erst im neunten und zehnten Jahrhundert zeigt sich unter Einfluß der byzantinischen Technik ein neuer Aufschwung der Mosaikmalerei in Sizilien und in Rom (S. Maria Maggiore u. a.).

Aber in Rom macht sich leise ein neuer eigner Geist bemerkbar. Abgesehen davon, daß man schönes antikes Laubwerk sich über den Goldgrund ranken läßt, kommen auch in den Formen bei der höchst originellen Krönung der Maria (ca. 1150 S. Maria in Trastevere) italienisches Empfinden für vollere Formen zum Ausdruck.

199. **Byzantinismus.** In Folge des Bilderstreites (717) war die Kunst im Osten ganz zurückgetreten und nur einige symbolische Darstellungen waren gestattet. Aber in Byzanz erhebt sie sich noch einmal durch die Gunst des Kaisers Basilius des Macedoniers (867). Es folgt eine glänzende, wenn auch kurze Nachblüte der Antike, da man in ihr die Vorbilder suchte. Am wichtigsten ist die Wiedereinführung von Bildermosaiken in den Kirchen. Die Sophienkirche in Konstantinopel wurde mit sehr schönen Mosaiken ausgeschmückt, die in ihrer Großartigkeit das Studium klassischer Werke erkennen lassen. Bald jedoch (11. Jahrh.) tritt auch hier starrer Schematismus ein, da kein frisches Element, kein eignes Naturstudium die traditionelle Formbehandlung belebte.

Bald herrschen wieder bestimmte, in ewiger Wiederholung leblose Schemen, die man in einer Art gesetzlicher Lehrbücher — im Malerbuch vom Berge Athos ist uns ein solches aus später Zeit erhalten — zusammenfaßte. In der Ausbildung einer vollendeten Technik suchte man die Kunst und darin ist der Einfluß, den der Byzantinismus wenigstens auf Italien, solange es in Verwirrung kraftlos war, ausübte, ein bedeutender. In dem durch den Handel nahe verbundenen Venedig wurde das Innere der schon im orientalischen Stil aufgeführten Markuskirche mit byzantinischem Mosaik ausgefüllt. Der Einfluß auf den Norden ist ein sehr geringer, trotz des Otto II. Heirat der griechischen Prinzessin Theophano, trotz der Ueberschwemmung des Abendlandes mit byzantinischen Kunstwerken infolge der Zerstörung Konstantinopels auf dem vierten Kreuzzuge.

Mittelalter.

200. **Miniaturen:** 9. bis 11. Jahrhundert. Ganz im Gegensatz zu diesem plötzlichen, durch höfischen Einfluß erwirkten, lebensunfähigen Aufschwung im Osten, läßt die Kunst im Westen eine allmähliche, aber ewig aufsteigende Entwicklung erkennen. Zunächst verlangen im

Norden die neuen, durch das Christentum allmählich zu höherer Kultur erhobenen Volkselemente nach einer Aussprache, die in der Malerei zunächst in den Miniaturen allein zum Ausdruck kommt. Gewährte sie doch, ausgehend von der antiken und altchristlichen Pergamentillustration — die Wiener Genesis und der Wiener Codex des Dioskorides (ca. 500) zeigen herrliche, noch ganz im Geist der Antike empfundene Miniaturen — der Malerei die größte Freiheit. Natürlich herrscht der religiöse Geist der Kirche ganz vor. Waren doch die Künstler Mönche, meist aus dem Orden der Benediktiner, welche zu gleicher Zeit den Text schrieben. Die ältesten Miniaturen, die zu gleicher Zeit kräftige Ansätze lokalen Kunstgeistes zeigen, sind die irischen mit ihren großen Initialen, der geometrischen Flächendekoration und Ornamenten, den Techniken des Flechtens und Webens entnommen. In Deutschland treten dann zu dem Bandgeflecht alte, phantasievolle Tiergebilde hinzu und in den Klosterschulen von Fulda, Reichenau, St. Gallen 2c. entwickelt sich die zum Teil zuerst irische Kunst unter karolingischem Einfluß weiter (Utrechter Psalter). Unter den Ottonen macht sich in der sächsischen Miniaturmalerei antiker Einfluß in einem feineren Stilgefühl und eine durch die Beziehungen zu Byzanz hervorgerufene Besserung der Technik bemerkbar. Die Ausführung ist im Norden Deutschlands eine kräftige Illuminierung in breiten Deckfarben, während in St. Gallen und Burgund eine mehr zeichnerische, zarte Behandlung mit dünnen Aquarellfarben bevorzugt wird. Der erste große Aufschwung in der germanischen Kunst, die romanische Epoche wegen der auf romanische Formen gegründeten Architektur genannt, befördert eine eigene Auffassung und zu gleicher Zeit einen strengeren architektonischen Stil. Es entwickelt sich im 12. Jahrhundert, durch die Kreuzzüge begünstigt, ein großer Formensinn, der in einer feinen plastischen Auffassung und guten Durchbildung der Gestalten sich geltend macht [in der rheinischen Schule „Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg" und das Bruchsaler Evangeliarium, in der sächsischen Schule das Evangeliarium von dem Mönch Heriman u. a.]. Leider erfolgte nur zu bald durch innere Zwistigkeiten der Untergang der Hohenstaufen im Kampf gegen die Kirche, der Verfall des deutschen Reiches.

12.—14. Jahrhundert.

201. Frankreich. An die Stelle trat Frankreich. Hier hatte sich das nationale Element früh entwickelt. Ludwig IX., der Heilige, hatte eine Kräftigung des Bürgertums und die Konzentration der Studien in Paris sehr befördert.

Damit beginnt die glänzende Epoche der Gotik und wird der erste Schritt zur Befreiung der Kunst von den Fesseln der internationalen Kirche gethan, bis zu einer nationalen Volkskunst. Die strenge, kirchliche Tradition wird durchbrochen. An Stelle jener — etwas steifen Monumentalität setzt man jetzt eine intimere, ausdrucksvollere und mehr erzählende Kunstweise. Die Gestalten belebt jetzt ein außerordentlich zartes religiöses Empfinden, welches sich ganz in dem Marienkultus auflöst. War es doch die Zeit des schwärmerischen Minnedienstes jener ritterlichen, nur dem Kultus zarter Frauenschönheit huldigenden Sinnesweise. Nicht mehr Klosterbrüder, sondern dem Bürgertum entwachsene zünftige Meister übernahmen die Ausführung. Bald

bilden sich besondere Genossenschaften aus diesen gewerbetreibenden Handwerkern. Die Maler (Wand- und Tafelmaler), Schilderer (Schildermaler), Glasmaler, Miniaturmaler schließen sich zur Malergilde, zur festen Korporation mit politischen Rechten zusammen. Das Interesse für das Technische, die künstlerische Ausführung tritt so mehr und mehr in den Vordergrund, zumal da der Wandertrieb der Gesellen starre Abgeschlossenheit verhinderte und den Austausch der Erfindungen möglich machte.

202. **Miniaturen.** Der neue Stil dieser Pariser Schule zeigt eine elegante, scharfe Federzeichnung bei kleinen, zarten, leicht geschwungenen Figuren ohne jede Modellierung und nur auf den fein gefalteten Gewändern lichte Farbtöne (Psalter des hl. Ludwig in Paris). Aber die Phantasie der bürgerlichen Enlumineurs — 1292 werden in Paris dreizehn als steuerpflichtig erwähnt — verlangt nach Aussprache Neben profanen Genrescenen und genrehaft behandelten religiösen Darstellungen (so im „Leben des heiligen Dionysius" in Paris) werden jetzt immer häufiger Initialen mit Figuren oder scherzhafte Randzeichnungen „Drôleries" angebracht, oft von köstlichem Humor. Auch die profane Buchillustration tritt mehr und mehr in den Vordergrund. So reizte in Deutschland im 13.—14. Jahrhundert jener herrliche Aufschwung der Liederdichtung durch Walter von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg zu Niederschriften dieser und anderer Minnelieder, deren bedeutendste der „Weingartener" in Stuttgart und die Manassesche Liederhandschrift in Heidelberg sehr fein ausgeführt, unter französischem Einflusse. Gerade in derartigen Ausführungen — das Tierepos Reineke Fuchs, ferner der Totentanz sind von großer Bedeutung — wo keine tote Tradition hindernd dazwischen trat, sondern der Künstler neu erfinden mußte, macht sich zuerst ein Ringen nach Bewältigung der Form, Belebung der zarten Gestalten und Naturstudium bemerkbar. Im allgemeinen erfüllt alles noch die milde, bescheidene Hingebung tiefreligiöser Demut und die süße Freude am Lieblichen, fern von jedem trübseligen Sinnen. Aber zu jenen ersten Anfängen einer individuellen Auffassung und charakterisierender porträtartiger Darstellung werden seit der Mitte des 14. Jahrhunderts in Frankreich ernstliche Versuche nach Modellierung der Gestalten und ein Tasten nach Vertiefung aus der Fläche, nach Raumbildung immer häufiger. An Stelle der kolorierten Federzeichnung tritt jetzt eine in Deckfarben ausgeführte Gouachemalerei oder auch sorgfältige durchmodellierte Grisaille (grau in grau). Das Fleisch wird jetzt sehr zart modelliert, man giebt den Gestalten oft glänzende Zeitkostüme und bringt gerne allmögliche, sorgfältig ausgeführte Gegenstände neben den Figuren an aus reiner Freude an Wiedergabe des Geschauten und um so eine Raumwirkung hervorzurufen. Schließlich verschwindet auch der Teppich oder Goldgrund, und Bäume oder Gebäude, freilich noch wenig in Perspektive, bilden den Hintergrund.

203. **Miniaturmalerei.** Damit tritt zum erstenmal die Malerei an eines ihrer Hauptprobleme, die Raumbildung, heran und die Miniaturmalerei hat darin — wenigstens im Norden — als unbedingte Vorstufe der großen Kunst in der Malerei zu gelten (in Italien ist es das Fresko). In Frankreich, an dem

Hofe Johannes II. (1350) und seiner Söhne entwickelte sich diese Kunst zu größter Vollendung bei zunehmender Naturbeobachtung. Die Künstler sind oft genannt — meist aus Flandern stammend. Die schönsten sind: „Les grandes heures du duc de Berri“ mit Bildern der Jacquemart von Hesdin (1409 vollendet), „Officium beatae Mariae virginis“ in Bibliothèque Majarine zu Paris, und das Gebetbuch in Chantilly.

In Deutschland ist als vorzüglich im Ausdruck das „Passionale der Prinzessin Kunigunde“ (1312) zu erwähnen. Das meiste entstand aus der böhmischen Schule unter Kaiser Karl IV., so das „Reisebrevier des Kanzlers Johann von Neumarkt“ in Prag, das „Mariale des Arnestur von Pardubitz“, ferner unter Kaiser Wenzel die „Goldene Bulle“ und die große deutsche „Bibelübersetzung“ in Wien. In den letzteren Sachen zeigt sich schon eine brutale Verwilderung, während erstere noch voll zarter gotischer Empfindung huldigen.

204. **Glasmalerei.** Eine ähnliche Entwicklung zeigt die Glasmalerei, eine Technik, welche zwar schon alt, doch erst jetzt, seit dem 12. Jahrhundert, ausgebildet wurde. Eine Art Glasmosaik verbindet nun die aus verschiedenem bunten Glas ausgeschnittenen Stücke mittels Bleieinfassungen. Die kleinen Fenster meist deutscher romanischer Kirchen enthalten einfache im Teppichstil ausgeführte Gestalten. (Die ältesten befinden sich im Dom zu Augsburg (11. Jahrhundert), der Marienberger Kirche zu Helmstädt, in S. Denis und auch im Straßburger Münster, S. Kunibert zu Köln 2c.)

Die Technik verbesserte sich im 13. und 14. Jahrhundert bedeutend, indem man durch Abschleifen des bunten Glases Abtönungen hervorbrachte, und durch Einbrennen der Bemalungen in das Glas sogar die Bleieinfassungen überflüssig machte. Wenn auch bei den prächtigen Fenstern aus der besten frühen Zeit der Gotik (besonders in Frankreich) die dekorative Auffassung mit Einzelfiguren, Medaillons auf Teppichgrund beibehalten wurde, so schwand doch bald dieser strenge Stil. Das Glasgemälde wird zum gesonderten Kunstwerk. Man füllt die mit vielen Figuren, erzählenden Darstellungen belebten großen Flächen der mächtigen Fenster gotischer Dome mit selbständigen architektonischen Formen und Gliederungen (das Beste in Deutschland). Schließlich mußte mit dem wachsenden malerischen Empfinden der bis dahin gewahrte flächenhaft-ornamentale Stil, welcher der Natur der Technik allein entspricht, ganz verloren gehen. Nicht bunte Glasfenster, glänzende Gemälde, leuchtend in den durch farbiges Glas durchstrahlenden Farben, wurden gemalt von größten Meistern wie Barend van Orley, H. Holbein, Baldung Grien u. a.

205. **Wandmalerei.** Die ältesten erhaltenen Wandmalereien, der bedeutende Bildercyklus mit den (8) Wunderthaten Christi und dem Weltgericht in der Basilika von Oberzell bei Reichenau (ca. 970) sind von einfacher Größe und dramatischer Gewalt in der Darstellung, die auf direkte Beziehungen zur altchristlich-römischen Kunst zurückzuführen sind. Die Bildercyklen der Unterkirche zu Schwarzrheindorf bei Bonn von 1150, Deckenbilder der Abtei Brauweiler, die mächtige Decke in der Michaelskirche von Hildesheim mit dem vorzüglichen Stammbaum Christi (1186), ferner einige Malereien in Frankreich zeigen sich frei von Tra-



Der Mann mit der Nelke

von Jan van Eyck

Museum in Berlin



Singende Engel
von dem Genter Altar des Jan van Eyck
Museum in Berlin



Die Madonna in den Felsen
von Leonardo da Vinci
Original im Louvre in Paris



Das Abendmahl von Leonardo da Vinci
Fresko in St. Maria delle Grazie in Mailand

dition, aber an Stelle fremder Lebendigkeit tritt eine gewisse starre Unbeholfenheit. In der gotischen Epoche standen der Malerei, da sich zwischen den Pfeilern und Fenstern keine großen Flächen mehr fanden, nur noch die Chorschranken, Gewölbekuppen oder kleinen Kapellen zur Verfügung. In späterer Zeit wurde das Beste in Deutschland, welches im 14. Jahrhundert seine größten Dome errichtete, geschaffen. Zwar neigen die Malereien schon hier sehr zur Uebertreibung des Lieblichen bis zum Weichlichen. Den Gegensätzen der heiteren Darstellung einer historischen Kunst, die früh in Bilderhandschriften sich finden — den Totentänzen (Les dés des trois morts et trois vifs) begegnen wir auch hier, so in der Kirche zu Badenweiler. Im übrigen bedeckte man mit polychromer Wanddekoration, wie sie im Teppichstil schon die romanischen Kirchen schmückte, die hohen, schmalen Wandflächen, die mächtigen Pfeiler und mit Rankenwerk verzierten Decken der großen gotischen Dome.

206. **Tafelmalerei.** Von ganz anderer Bedeutung als all diese Techniken ist hier im Norden die Tafelmalerei auf Holz — Leinwand kam erst Ende des 15. Jahrhunderts auf. Als selbständiges kleines Kunstwerk erscheint das Bild zuerst zum Schmuck des Altartisches als Vorsatz. Einige solche sind aus dem 13. Jahrhundert erhalten. Sie machen, auf Goldgrund gemalt, den Eindruck, als ob sie an Stelle teurer Gold- schmiede- oder Emailarbeiten in dieser billigeren Technik ausgeführt seien. Als Altaraufsatz wählte man zuerst ein Tabernakel mit plastischen, meist bemalten Holzfiguren. Im 14. Jahrhundert wurden nur die Flügelthüren bemalt.

Die Erfindung der Temperamalerei, bei der man auf trockenem Kreidegrund mittels des Bindemittels von Eigelb und Honig (von Eigelb und Feigenmilch in Italien) die Farben aufträgt und dann zur Erhöhung der Leuchtkraft einen Firnis darüberstreicht, giebt der Malerei endlich größere Freiheit. Es bilden sich bald besondere Schulen. Die Prager Schule und ihr Hauptmaler, „Meister Dietrich" (Kreuzkapelle zu Karlstein), zeigt zwar kräftigen Ausdruck, volle Formen in der Durchbildung der Köpfe wie der Falten, und feine, harmonische Farben, aber eine gewisse Nüchternheit wirkt abstoßend.

Norden. XV. Jahrhundert.

Kölnische Schule.

Allen voran stehen die Schöpfungen der niederrheinischen Malerschule. Nirgends offenbart sich das tiefinnerliche, gottergebene, mystische Seelenleben jener Zeit, getragen von höchstem deutschen Idealismus, gepaart mit der glücklichen, friedevollen Heiterkeit eines liebenswürdigen Menschenschlages, feiner, entzückender, denn in den Werken eines Meisters, der, früher „Meister Wilhelm" genannt, neuerdings mit dem als hervorragendsten Maler um 1400 gepriesenen Hermann Wynrich von Wesel († um 1413) identifiziert wird. Ihm und seiner Schule sind die 24 Bilder aus der Geschichte Christi, auf den Flügeln des Clarenaltars im Kölner Domchor zuzuschreiben. Das längliche Oval der Köpfe mit hoher Stirn, gerader Nase, gesenkten Augen und feinem, gespitztem Munde ist beseelt von schwärmerischer Sehnsucht in der jugendlichen Weiblichkeit. Die Gewänder fließen in weichen, gleichmäßigen Falten hin über die zarten, leicht geschwungenen Körper. Die Farben sind in ihren heiteren, leicht

gebrochenen Tönen harmonisch gestimmt zu dem Goldgrunde, das Fleisch ist ganz licht und nur wenig modelliert. Von gleicher Hand, von hinreißender Süßigkeit und naiver Reinheit des Ausdrucks sind die Madonna mit der Bohnenblüte (Köln) (eine andere in Nürnberg) und die hl. Veronika (München). Nirgends kirchlich-rituale Nüchternheit, überall erwacht die Neigung zum heiteren Idylle, am entzückendsten auf der „Madonna im Rosengarten" (Frankfurt a. M.). Dem echt deutschen, lyrischen Empfinden für zarte, landschaftliche Schönheit ist zu einem der ersten Male voller Ausdruck gegeben.

Ueber diese Art religiöser Stimmungsmalerei, wo das Verlangen nach realistischer Wahrheit nicht mit gleicher Gewalt wie in andern Landen durchbricht, kommt die kölnische, die deutsche Malerei nicht vor Mitte des 15. Jahrh. hinaus. Der bedeutendste Kölnische Meister, Stephan Lochner — 1442 zuerst in Köln erwähnt, stirbt 1451 dort — behält auf seinem berühmten Kölner Dombild den alten Goldgrund, die strenge symmetrische Anordnung bei. Freilich sind die Gestalten, mit Ausnahme der Madonna, in Zeitkostüme gehüllt, aber die Gesichter zeugen doch schon von feiner, individueller Auffassung und leichter, realistischer Durchbildung, wenn auch der Künstler noch zu dem Lieblich-Weiblichen — auch er hat eine entzückende Madonna im Rosenhag geschaffen — nicht zum Charakteristisch-Männlichen neigt. Die Farben zeigen zarteste Verschmelzung der Halbtöne und flüssigen, dünnen Vortrag, der kaum etwas mit der flandrischen Malweise gemein hat. In ganz Deutschland sind ähnliche Werke meist in dünnen Farben ohne kräftige Schatten entstanden. Im allgemeinen gehen all diese Bilder nicht über eine gewisse Handwerksmäßigkeit hinaus. Plastik, ferner Holzschnitt und Kupferstich hatten die führende Stellung, die erst im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts in die Hand der Malerei übergeht.

207. Niederlande, Oelmalerei. Eine überaus glänzende Entwicklung nimmt die Tafelmalerei in Flandern. Die Miniaturmalerei muß dort trotz ihrer herrlichen Leistungen zurücktreten hinter einer Kunst, die gewissermaßen als ein gemeinsames Kind von ihr und der großartigen, meist bemalten Plastik in Nordfrankreich anzusehen ist, der Tafelmalerei der van Eycks. Diese Künstler sollen die Oelmalerei, eine Technik, die das Mischen der Farben auf der Palette, das Malen Naß in Naß gestattet, erfunden haben, so daß die zartesten Halbtöne bei hervorragender Leuchtkraft der Farben möglich wurden. Daß damit der Staffeleimalerei der Sieg über alle anderen Techniken gesichert war, hat der Erfolg gezeigt. Seit jenen Tagen rechnet man den Beginn des malerischen Stiles, der Malerei in Farben.

Hubert und Jan van Eyck, genannt — wie fast alle Niederländer — nach ihrer Vaterstadt Maaseyck; jener, der ältere, 1424 als angesehener Maler in Gent erwähnt, starb schon am 18. September 1426. Jan war erst Maler und Kammerdiener bei Johann von Bayern (Jean sans pitié) im Haag (1422—24) und in Brabant, nach dessen Tode Hofmaler Philipps des Guten von Burgund. Bis 1428 lebte er in Lille, reiste dann nach Portugal, um die Braut des Fürsten, Isabella, zu porträtieren. Ende 1429 ging er nach Gent, um das von seinem Bruder begonnene Altarwerk zu vollenden und zog dann nach Brügge, wo er den 9. Juli 1440 starb.

Das Verhältnis der beiden Brüder zu einander bei dem berühmten Genter Altar, dessen Hauptteile sich in Berlin befinden, ist schwer festzustellen. Neuerdings möchte man

das Gänze dem Jan geben, dem jedenfalls das meiste gehört. In der ganzen Geschichte der Künste giebt es nicht viel, was so momentan überraschend wirkt wie dies Werk. In der oberen Reihe hohe, würdevolle Gestalten, gehüllt in prächtige schwerfaltige Gewänder, altertümlich-patriarchalisch wirkend, Engel, singend und musizierend in leuchtenden Mänteln, fern von jeder gotischen Geziertheit, eher etwas steif, derb. Diese lebensgroßen Gestalten, wie auch die vorzüglichen Porträts der knieenden Stifter Jodocus Vydt und Lisbet Burbet, erscheinen so stark plastisch durchgebildet in den Formen, oft vor eine gemalte Nische gestellt, daß man fast vermuten möchte, die Aufgabe, das Streben der Künstler wäre hier gewesen, einen bemalten Schnitzaltar, die ja noch lange in Mode waren, zu ersetzen. Im Gegensatz zu dieser Strenge erscheinen das Mittelbild und die vier Flügelstücke der unteren Reihe mit den kleinen Figuren von größerer Freiheit, von solch entzückendem Reiz und zartester Farbenstimmung, daß man an die schönsten Miniaturen denken muß. Im Sonnenlicht glühende Landschaften des Südens, mit den Gläubigen um das weiße Lamm, mit Reitern in glänzenden Gewändern, Rittern in leuchtenden Panzern, oder Pilger und Heilige aus dem Schatten der Wälder hervorschreitend. Dabei ist der Realismus nicht nur auf strenge formale Durchbildung bis ins kleinste, sondern auch auf möglichste Wiedergabe des Stofflichen gerichtet. Diese intime Beschäftigung mit dem Gegenständlichen erscheint hier, wie in allen Werken Jans, als nebensächliche aber doch notwendige Beigabe zu der herrlichen Pracht, der glänzenden Harmonie in der Farbengebung, zu einer tiefreligiösen Empfindung und weitgehenden Versenkung in den Geist der Stifter, der Menschen, die er porträtierte. Das Louvrebild mit Kanzler Rollin, die Palamadonna (Akademie, Brügge), das Brautpaar Arnolfini in London sprechen davon, aber sie zeigen auch, daß der Naturalist Jan kein Schönmaler, sondern Charaktermaler war. Damit tritt er in vollen, bewußten Gegensatz zu der schönheitsbedürftigen weiblichen Gotik. Charakterfeste Männer gelingen ihm von Anfang an und er entwickelt sogar in ihren Porträts ein außerordentliches Zartgefühl für feinste Linien und Töne, während seine Madonnen und Christkinder erst auf den letzten Bildern einen gewissen Liebreiz zeigen (Springbrunnenmadonna in Antwerpen und Kirchenmadonna in Berlin). Das, was wir an den Bildern des Jan bewundern, ist immer die großartige Festigkeit und Sicherheit der Formengebung, der feine unendliche Schmelz klarer, leuchtender Farben. Ferner imponiert der unendliche Reichtum dieser Kunst, welche, sich rein auf die Naturbeobachtung stützend, naiv ohne Spekulation die sichtbare Welt so glanzvoll giebt. Für all die Bilder, welche glänzende Kirchen und Kapellen, Interieurs, geschmückt mit herrlichsten Teppichen, zieren sollten, ist doch eben der heitergenießende Sinn jener glücklichen Menschen ausschlaggebend. Keine Probleme, etwa das der Raumbildung, wollte man lösen, der Wissensdrang jener Zeit, wie er aus den Werken des Jahrhunderts spricht, war eben mehr der des kühnen Entdeckers, der in seinen neuen Welten schwelgt, denn der des theoretischen, spiritisierenden Erfinders. Neben und nach Jan, der immer als der Größte, den Grundton angebende erscheint, ar-

beiteten noch eine große Anzahl niederländischer Künstler, jeder nach dem eigenen Temperament jene Schätze verwertend. Petrus Christus — 1444 Bürger von Brügge, starb nach 1472 — ist in seinen hart gemalten Porträts und den kleinen Madonnen ohne lebensvolle Realisierung bei schlechter Durchbildung recht minderwertig.

208. Hugo van der Goes. Besonders gewaltig tritt vor uns Hugo van der Goes — 1465 Mitglied der Genter Malergilde, starb 1482 — in dem einzig beglaubigten Werke, dem Triptychon aus S. Maria Nuova in Florenz (Uffizien), gestiftet von Tommaso Portinari. In der Mitte die Anbetung der Hirten, auf den Flügeln die Stifter und Heilige.

Trotz mancher Schwächen — die blöden Gesichter der Engel und der Frauen in ihrer häßlichen Tracht stoßen sehr ab — ist es in den prächtigen, lebensgroßen Gestalten der Männer, deren Hände mit außerordentlicher Sorgfalt durchgearbeitet sind, in der Fülle der Gewänder, der tiefen, warmen Tönung leuchtender Farben, in dem Aufbau der großen Architektur und der herrlichen Herbstlandschaft bedeutend. Die breite volle Behandlung des Lichtes ist von einer Großartigkeit, erwirkt einen malerischen Gesamteindruck des freien weiten Raumes, wie sie jene Kunst nicht mehr erreicht hat.

209. Rogier van der Weyden. Neben der flandrischen Malerschule gab es noch eine solche in Brabant, in Brüssel, deren Hauptmeister Rogier van der Weyden war.

Geboren in Tournay, wurde er 1426 Malerlehrling, 1432 Meister der dortigen Malergilde, 1436 in Brüssel als Stadtmaler erwähnt, ist er 1449 und 1450 in Italien, in Rom, — er starb 1464 zu Brüssel.

Er nimmt eine Sonderstellung in der niederländischen Kunst ein; das französische Blut verlangt bei ihm nach lebhaftem Ausdruck, dramatischer Bewegung seiner meist von Schmerz erregten Figuren. Außerordentlich sorgfältig ist die Zeichnung bei strenger Komposition und neben einer gewissen Vernachlässigung der hell, kühl, beinahe hart gestimmten Farben. Die Landschaft tritt ganz in den Hintergrund. Aber sein Kircheninneres (Antwerpener Triptychon) sind immer wie seine Straßen besonders gut belebt durch kleine Figuren.

Er bevorzugte Kreuzigungen, Kreuzabnahmen — die in Madrid sein Hauptwerk — und Grablegungen. Diese wie seine Triptychen (drei in Berlin) zeigen alle bei scharfer Beobachtung, guter Zeichnung der ausdrucksvollen Gestalten eine strenge Komposition bei möglichster Wahrung der Symmetrie. Die Pilgerreise nach Rom (1449–1450) hat recht wenig italienische Eindrücke hinterlassen. Er wird etwas farbiger. — Nicht zu verwechseln ist mit ihm der Meister von Flémalle — oder der Meister des Merode-Altars genannt — der in Zeichnung und Formdurchbildung schwächer, einen außerordentlich zarten Farbensinn in lichten Silbertönen entwickelt.

210. Dierik Bouts. Beeinflußt von ihm ist der Holländer Dierik Bouts oder Dirk van Haarlem, später in Löwen ansässig, wo er 1475 starb.

Sein weicheres, gemütvolleres Naturell giebt sich nicht nur in einer Vertiefung der Charaktere, der Kopftypen voll Innigkeit und ausdrucksvolleren Bewegungen kund, sondern auch in einer warmen harmonischen Abtönung, einer außerordentlich feinen, reichen und tiefen Farbenskala, die ihm den ersten Platz als Kolorist unter jenen Künstlern zusichert.

Dazu sind seine Landschaften bei weitem das Beste, was in jener Zeit geschaffen, und die Bilder scheinen oft nur wegen der herrlichen Ausblicke in das Freie geschaffen. In dieser intimen Versenkung in landschaftliche Schönheiten, in der trefflichen Wiedergabe verschiedentlicher Beleuchtung bei Tageslicht, nach Sonnenuntergang, offenbart sich eine liebevolle Hingabe an die Natur, die ihm den Ehrentitel als ersten eigentlichen Landschaftsmaler bringt.

211. Hans Memling. Ebenfalls in der Schule Rogiers technisch ausgebildet ist Hans Memling, geb. in Mümling bei Aschaffenburg, 1459 in Brüssel in Rogiers Werkstatt, 1477 zuerst in Brügge erwähnt, starb dort den 11. August 1494.

Aber nicht wie jener den leidenschaftlichen Affekt, sondern milde stille Lieblichkeit, heitere holde Innigkeit strebt er wiederzugeben. Seine Männer sind allzu sanft und von bescheidener Würde, bei ihm lebt noch etwas mehr von der Demut und Naivität des Mittelalters in seinen holden Frauen und süßen Kindern, in den reich gestimmten Farbenharmonien.

Es war wohl der Einfluß der kölnischen Schule, welcher ihn so gestimmt hatte. Die Werke des „duytschen Hanns" sind gerade wegen ihrer lieblichen Anmut sehr verbreitet (so in Italien, Frankreich, Danzig, Lübeck).

Seine besten Werke befinden sich in Brügge.

212. Gerard David. Unter seinen vielen Nachfolgern ist der bedeutendste Gerard David (aus Auvater stammend, 1484 Mitglied der Brügger Malergilde, am 13. August 1523 gestorben).

Er geht nicht weit über seine Vorgänger hinaus. Seine Altarbilder sind stark symmetrisch und die Figuren bewegen sich nicht frei im Raum, wenn sie auch von zartestem Licht umstrahlt sich oft von herrlichen landschaftlichen Hintergründen heben. Die Gestalten haben einen etwas schwächlichen Charakter, da das anfangs warme Carnat später mehr einen zu hellen Silberton annimmt. In den prächtigen Gewändern bevorzugt er die schillernden Seidenstoffe.

Italien. Trecento.

Länger als im Norden, bis in das 13. Jahrhundert hinein währte es, ehe in Italien die ersten Aeußet rungen erwachender eigener Kraf. in der Kunst sich fühlbar machen.

Der erste energische Vorstoß gegen den toten Byzantinismus wird in Toskana, in Florenz gemacht; wie in vielen andern Städten hatte auch hier das Bürgertum sich zu ganzer Selbständigkeit erhoben. Hier, wo die glanzvolle Ausschmückung der Kirchen jedem Bürger zur ersten Pflicht ward, der Stadt zur höchsten Ehre gereichte, fand die Kunst gesunden Boden. Sie konnte sich in ruhiger, regelmäßiger Entwicklung zu höchster Blüte entfalten.

Die Gunst des Geschickes wollte es, daß bei dem trocknen Klima die Wandmalerei, das Fresko, besser als im Norden gehandhabt werden konnte, und so die Künstler schon von früh an zu monumentaler Auffassung, zu großen, weithin wirkenden Darstellungen angeregt wurden. Ein Florentiner, Cimabue (1240?—1302), wagt den ersten Schritt. Freilich steht er noch auf byzantinischem Grund. Dem tiefreligiösen, Maria die Mutter Gottes demutsvoll verehrenden Geist seiner Zeit entsprechend, verlangt zunächst sein inneres Empfinden nach Aussprache. Er versucht, die alten Formen mit diesem neuen Geist zu beleben, und so stehen seine Bilder

noch auf der Grenze zwischen beiden Zeiten.

213. **Giotti** ist sein Schüler, der Vollender dieser Freskencyklen (geb. ca. 1267 in Bondone, gest. 1337). Sein Name ist mit denen des heil. Franziskus und Dantes eng verknüpft; seine Kunst bedeutet gleich den großen Werken jener einen unermeßlichen Fortschritt auf dem Wege zur Befreiung, Veredlung des menschlichen Geistes. Er vollbrachte in der Kunst (Malerei) das, was jene für Religion und Dichtung gethan. Franz von Assisi, der erste Volksprediger, der Befreier von dem erstarrten, steifen Ritual der Kirche, der Begründer des Bettelmönchordens der Franziskaner, die zusammen mit den Dominikanern eben jenes Verlangen des erwachenden Volksgeistes nach einer menschlichen, innerlichen Religion durch ihre einfachen, auf die Evangelien gestützten Predigten befriedigten, eben diesen sollte Giotto verherrlichen in der Oberkirche von Assisi.

Man kann sich für einen jungen, leidenschaftlichen Künstler jener Zeit keine schönere, höhere Aufgabe denken. Wie bei seinem Lehrer, unter dem er zuerst in Assisi arbeitete, ist sein Streben ein rein ideales. Ein mächtiges, inneres Verlangen ergreift ihn, drängt ihn zu einer Darstellung, die den geistigen Inhalt der Wandscenen des hl. Franziskus bedeutsam zum Ausdruck bringt.

Er strebt nach klarer, einfacher Anordnung der Figuren, hüllt sie in ideale Gewänder, die allmählich zu großer Fülle anschwellen. Die fein empfundenen, charaktervollen Bewegungen, die Gebärden der Hände, die zarten Neigungen der Köpfe, die ausdrucksvollen Blicke der Augen lassen eine überraschende Schärfe der Beobachtung, einen unendlichen Reichtum der Phantasie, eine Tiefe der Empfindung und eine Gestaltungskraft erkennen, die sich kaum je wieder zu solch hoheitsvoller Würde vereint.

In seinem umfangreichsten Werke, den 1305—10 entstandenen Fresken in der Arena zu Padua führt uns Giotto die Geschichte Christi vor. Der Ausdruck ist von großer Natürlichkeit, die Bewegungen sind maßvoll gehalten, breite volle Gewänder umhüllen die kräftigen Gestalten. Diese sind massiger, körperlicher geworden und besser im Raum verteilt. Das Vollkommenste jedoch, was er geschaffen, sind die Fresken in S. Croce: die Franz-Legende und besonders die 6 Darstellungen der beiden Johannes.

Die breiten Flächen sind in sorgfältiger Symmetrie gefüllt mit prächtigen, würdevollen Gestalten, für dies Jahrhundert das Bedeutsamste in Florenz, deren Hoheit vielleicht nie wieder erreicht ist. Giotto zeigt hier, wo die Belebung der Figuren ihm keine Mühe mehr machte, das bewußte Streben nach monumentaler Gesamtwirkung (Johannes zum Himmel emporsteigend). In der mächtigen Hoheit prächtiger, würdevoll bewegter Gestalten voll tiefsten Ausdrucks, der Großartigkeit der Anordnung in feinster Symmetrie kaum je übertroffen. Im Altarbild werden die Madonnen, umgeben von Engeln, frisch menschlicher, mehr als Mutter dargestellt, das Kind lächelt sie heiter an, die Engel bringen hübsche Blumen in Gläsern 2c. Christus am Kreuze wird nicht mehr als der Gemarterte, sondern der Erlöste dargestellt.

Alle die Mitarbeiter und Schüler Giottos, die Taddeo Gaddi, Giotino, Giovanni da Milano, Orcagna von großem Schönheitsgefühl, Agnolo Gaddi, Antonio Veneziano, Francesco da Volterra mit Innigkeit und Liebe erzählend;

Spinello Aretino ꝛc. von herber Größe, deren gemeinsame Hauptwerke das Camposanto zu Pisa, — das Weltgericht und der Sieg des Todes, einem gewissen Buffalmacco gegeben, besonders hervorragend — die Capella degli Spagnioli S. Maria Novella und andere Fresken in S. Croce zu Florenz sind, gehen prinzipiell nicht über Giotto hinaus, wenn auch hie und da sich einzelne Fortschritte bemerkbar machen, sie nähren sich von dem unendlichen Reichtum, den ihr Meister hinterlassen, wiederholen, kopieren sich gegenseitig.

Siena.

Sie werden zum Teil auch beeinflußt von der Schule von Siena, die im 13. Jahrhundert daneben noch eine wichtige Stellung einnimmt. Die dortige Kunst steckt freilich noch tiefer im Byzantinismus.

214. **Duccio di Buoninsegna** zeigt in seinen großen Altarwerken (1308—10, zum Teil im Dom, zum Teil in der Akademie) eine reiche Fülle anmutigster, fein empfundener Schönheiten in der Linienführung und den Bewegungen der Gestalten, während Technik wie Darstellung noch ganz byzantinisch sind.

215. **Simone Martini**, der bedeutendste Sienese seiner Zeit, überwindet trotz des Schwungs der Gewänder und der Feinheit der Durchführung nicht eine gewisse Steifheit (Madonna, 1315 Palazzo publico, Siena, Fresken in Assisi), ebensowenig wie Lippo Memmi, Pietro und Ambrogio Lorenzetti. Das Hauptwerk dieser beiden sind die Fresken im Palazzo publico, „das gute und das schlechte Regiment“ am berühmtesten. In ihren wie auch in all den späteren Werken sienesischer Künstler ist die zarte Anmut im Ausdruck und in Linienführung wie in dem gedämpften süßen Kolorit milder gebrochener Farben das Hauptcharakteristikum gegenüber florentinisch energischer Sicherheit und realistischer Kraft. Die Sienesen kamen dem nordischen gotischen Empfinden am nächsten. Auch ihnen fehlt der Sinn für Bewegung und kräftige Formen. Von den späteren Künstlern im Quattrocento sei Matteo di Giovanni der bei weitem bedeutendste nur genannt.

Vor-Renaissance. Quattrocento.

Mit dem 15. Jahrhundert beginnt ein neuer Geist in Italien aufzuleben. Der Realismus dringt, getrieben von der leidenschaftlichen Kraft südlichen Naturgefühls, bald ganz durch. Die sinnlichen Eindrücke der Natur, die sichtbare Formenwelt, wie sie vor ihm erscheint, will der Künstler mit ganzer Schärfe wiedergeben. Der religiöse Gehalt wird natürlich sehr zurückgedrängt. Es werden den Künstlern zwar von der Kirche, dem Zeitgeist gewisse Fesseln angelegt, aber auf der andern Seite giebt ihnen das einen Halt. Sie brauchen sich nicht mit der Erfindung effektvoller Themen zu quälen — wie die Modernen. Gerade diese Einfachheit der Motive machte es dem Künstler leicht, etwas Besseres in seiner Weise zu geben. Das Altarbild, die Madonna mit Heiligen wird zu einer Art Prüfstein, an dem wir alle stilistischen Veränderungen erkennen und die Entwicklung der italienischen Kunst verfolgen können. So verschwinden jetzt die gotischen Formen, die hohen Rahmen mit Spitzbögen, und die Heiligen, die früher isoliert standen, treten in nähere Beziehung zur Madonna. Zuerst stehen sie steif neben ihr, bald befreunden sie sich mit dem Kinde und gruppieren sich um sie herum.

Das entwickelt sich ganz natür-

lich und logisch. Ueberall beobachtet man das allmähliche Erwachen des Sinnes für vollere Formen, weitere Räume. Von der etwas nüchternen, zeichnerisch-silhouettenhaften Auffassung geht man zu malerischer Breite über. Das Streben nach feinerer Durchbildung der Form, lebhafteren Bewegungsmotiven, künstlerisch wirksamerem Aufbau in der Komposition, ist mit dem neuen Geist des Realismus erwacht.

Die Antike hat auch etwas dabei geholfen. Die wenigen erhaltenen Statuen stärkten das plastische Empfinden. Aber eine Renaissance als Wiedergeburt antiker Formen giebt es nur in der Architektur. Diese giebt freilich die Umrahmung, und die hohe Einfachheit der Formen mußte immer wieder klärend wirken.

Anders als der Germane, der immer mehr für sich arbeitet, tritt der Italiener der Natur gegenüber. Während die van Eycks als feine Beobachter, Empiriker das geben, was sie sehen, das beobachten, was sie brauchen, behandelt der Romane die Sache theoretisch, wissenschaftlich, und was er errungen, wird Eigentum aller. Lehren über Perspektive. Drei Bücher der Malerei von dem Architekten Leon Battista Alberti.

Die Bücher über Perspektive von Pietro della Francesca, Luca Pacioli, das Buch der Malerei von Leonardo u. a. seien erwähnt. Das ganze 15. Jahrhundert brauchten die Künstler, sich durch die neue Welt durchzuarbeiten. Florenz übernimmt auch jetzt die Führung.

216. Masaccio. Als der Gewaltigste der Zeit ragt gleich am Beginn des Jahrhunderts der Florentiner Masaccio empor, das Zwischenglied zwischen Giotto und Michelangelo.

Im Kastell S. Giovanni im Arnothale ist er am 21. Dezember 1401 geboren, am 7. Januar 1421 in die Zunft der Aerzte aufgenommen und 1424 in das Buch der Malerbruderschaft eingetragen, 1428 schon in Rom (?) gestorben.

Sein Lehrer war nach Vasari Masolino (1383—1440 [?]), von dem jedoch nur späte Arbeiten in Castiglione d'Olona aus den Jahren 1428 und 1435 erhalten sind. Diese erscheinen viel altertümlicher, trotz des vorgeschrittenen Naturalismus, der liebevollen Detailarbeit. Masaccio entwickelt gleich in seinen frühen Fresken (S. Clemente zu Rom) ein feines Naturgefühl für naturalistische, dramatisch bewegte Darstellung. Großartig ist die Kreuzigung, deren gewaltige Auffassung übertroffen wird durch die Fresken der Brancaccikapelle (S. Carmine, Florenz). Der hohe Geist Giottos, an dessen Fresken in S. Croce man denken muß, lebt in Masaccios Genius mächtig auf. An Stelle der jugendlichen Freude in der realistischen Durchbildung, wie sie in den ersten Fresken zum Ausdrucke kommt, tritt bald der ernste männliche Sinn für monumentale Größe, der nur nach einem harmonischen Ganzen strebt. Der Künstler kommt zu einer malerischen Auffassung, zu einer Gesamtwirkung mit Hilfe einer überraschenden Beherrschung des Lichtes. Ueber die würdevollen Gestalten in den herrlich reichfaltigen Mänteln, über die charaktervollen Typen der Heiligen, der Bettler und Kranken fällt von oben das Licht voll herab. Dabei zeigen die in trefflicher Komposition zu einander geordneten Figuren hervorragend ausdrucksvolle Bewegungen. Man beobachte besonders den herschreitenden Petrus, wie großartig würdevoll, ohne steif zu sein, wie hier durch das überstrahlende Licht, durch die Perspektive und das Ueberschneiden der Figuren eine naturwahre Räum-

lichkeit erzeugt ist. Der Zollgroschen ist trefflich in Komposition und Ausdruck: eine herrliche Mittelgruppe, rechts und links kleine Seitengruppen zur Dehnung des Raumes und Kräftigung der Komposition.

Ferner erscheint hier, und vorzüglich auf der großartigen Gruppe der aus dem Paradies vertriebenen Adam und Eva, Masaccio, selbst was Kontrastmotive betrifft, als der große Entdecker. Sein intimes Verhältnis zur Architektur offenbart sich besonders auf seiner an wundervoller Größe wohl nie übertroffenen Dreieinigkeit (S. Maria Urvella).

Auf einsamer Höhe steht Masaccio. Die Bedeutung, die Macht, den Reichtum der Werke dieses Geistes, der, 26 Jahre alt, in Not und Elend starb, haben erst die ganz Großen begriffen. Der bewunderte das Schönheitsgefühl, der die Lichteffekte, ein dritter den Naturalismus, und alle Quattrocentisten erscheinen neben ihm klein, wenn nicht kleinlich.

217. **Fra Giovanni Angelico,** genannt il beato (der gottselige, heitere [1387—1455]) ist fast altertümlicher in der lieblichen, milden Religiosität. Eine milde Innigkeit strahlt uns aus seinen Werken entgegen. Dominikanermönch, hielt ihn sein erbauliches Leben ferner von den wilden Kämpfen jener Zeit. Die Wände der Klöster hat er mit Fresken gefüllt — das Dominikanerkloster S. Marco, wo er 1436 einzog, ist zu einer Art Museum seiner Kunst geworden. Ueberall paaren sich ein unendlich feines Liniengefühl, jene bei keinem Florentiner fehlende Empfindung für ausdrucksvolle Bewegung, der Sinn für schlichten, klaren Aufbau der Komposition bei zarter Modellierung und lichten Farbtönungen mit tiefer Begabung für feinste Steigerungen und Nuancierungen in dem Gefühlsleben seiner liebevollen Menschen, die fein individualisiert sind. Den Hintergründen giebt er meist einen hellen Ton und die Perspektive ist wenig durchgearbeitet. Abgesehen von den vielen glücklichen Erfindungen, die gerade das höhere Leben Christi in den Fresken von S. Marco enthält, entzücken am meisten seine Staffeleibilder mit der jungfräulich reinen Madonna, umgeben von singenden oder in ihrem Spiel auf den verschiedensten Instrumenten versunkenen Engeln, oder die Engel von entzückender, süßer Lieblichkeit, der Weltgerichtsbilder, die auf blütenbestreutem Rasen tanzen oder selig dem durch die Himmelsthür entgegenstrahlenden Licht in zartester Grazie zuschweben. Friede, Seligkeit überall.

218. **Benozzo Gozzoli** (1420 bis nach 1497), ein Schüler des Fra Angelico, der heiterste Novellist und Genremaler. Er erzählt in anmutiger, naiver Art. Etwas noch von jenem religiösem Geist belebt die Fresken in S. Francesco zu Montefalco, in Aracoeli zu Rom. Ganz weltlich, lebenslustig, voll vorzüglicher Bildnisse sind die Fresken in der Kapelle des Pal. Ricardi (Medici) in Florenz. Ausgestattet mit dem ganzen Rüstzeug zieht der Zug der Medici hinaus zur Jagd. Heiter glänzende Kostüme, ein hellblauer, leichtwolkiger Himmel über bunter, glänzender Landschaft, wo singende Engel von jugendlicher Schönheit stehen, voll von genrehaften Motiven wie die Fresken im Camposanto zu Pisa.

219. **Fra Filippo Lippi** (1406 bis 1469) zeigt ein glückliches Gemisch der Auffassungsweise des Masaccio und der Empfindung des Fra Angelico.

Er trat 1461 aus dem Kloster aus und

heiratete eine Lucrezia Buti, deren Sohn Filippino, ein bekannter Maler, ist.

In den Freskencyklen im Dom zu Prato, 1456 begonnen, sind Architektur und Komposition manchmal etwas eintönig, dafür sind sie voll von hübschen malerischen Motiven und aus dem frischen Leben gegriffenen Scenen, lebhaft und schlicht im Ausdruck und Bewegung der etwas derben Typen, ganz im Geist einer genrehaften Volkskunst.

Klar gruppiert, voll frischen Lebens ist der Tanz der Salome, aus dem die Tanzende und zwei sich küssende Mädchen berühmt geworden sind; voll Ernst die Beweinung des Stephanus; überall eine Menge vorzüglicher Porträtköpfe. Ins Liebliche, Innige leiten die Tafelbilder, die Verkündigungen mit der jungfräulichen, überraschten Maria, die Anbetung des Kindes (Uffizien, Berlin), im Waldinneren auf blütenduftender grüner Wiese die Maria in lichtblauem Mantel knieend, dahinter in feinstem Silberton das ansteigende Felsgestein, durch das, beschattet von Bäumen, Silberbächlein plätschern. Am berühmtesten sind eine Madonna (Uffizien), der von zwei Engelsputten das Christkind gereicht wird, vor einem Fenster mit Ausblick auf weites felsiges Land und ein Tondo mit der sitzenden Madonna (Pitti). Hier ist am interessantesten die Geburtsscene im Hintergrund, deren genrehaft gut bewegte Figuren selbst auf Michelangelo Eindruck machten. Immer machen jener zarte Silberton, die duftigen Halbschatten, seine Tafelbilder zu Juwelen der Florentiner Kunst, zu Vorbildern der Größten. Das Hauptverdienst Filippos ist jedoch, das Idyllisch-Genrehafte, das Lieblich-Menschliche an Stelle des kirchlich Steifen gesetzt zu haben. Nun wird es zur Aufgabe der Künstler, das Verhältnis der Mutter zum Kind lieblich, lebendig zu schildern.

220. **Sandro Botticelli's** (1446 bis 1510), seines Schülers, phantastischer Geist erfand eine ganze Schar halbwüchsiger Engel, welche sich singend um die träumerisch-versunkene, etwas schwermütige Madonna gruppieren (Rundbilder, zwei in Uffizien, eins Raczynski, Berlin). Freilich tragen daneben eine Anzahl Bilder einen streng religiösen Charakter. Die Heiligen, wie der groß empfundene Augustin (Ognissanti) und andere Gestalten auf Altarbildern (Akademie und Berlin) haben den strengen Charakter der Märtyrer. Die großartigen, ausdrucksvollen Hände sprechen am lautesten vom feinfühligen Geist des Künstlers, welcher später, von Savonarolas Verbrennung hingerissen, das Malen fast ganz aufgab. Aber er hatte auch früher einmal zur Ausschmückung der Villa di Castello für Lorenzo de Medici die ersten rein profanen, auf antike Sage zurückgehenden Bilder gemalt: „Allegorie des Frühlings" (Akademie) und „Venus dem Meere entsteigend" (Uffizien). Auch hier haben die Hauptgestalten einen zart-sentimentalen Charakter. Sie blicken schwermütig vor sich hin, und nur ein leichter, an Gotisches erinnernder Linienschwung giebt ihren Gestalten Leben und Bewegung. In starkem Gegensatz zur Venus flattern die Gewänder der sehr bewegten Figuren im Winde. Auf dem Frühling erhöhen die fein bewegten Grazien u. a. das liebliche Idyll, den märchenhaften Reiz. Der wenig plastische, fast teppichartige Charakter bei dem Uebereinander der Figuren zeigt, wie wenig der Künstler die Stimmung durch steife Komposition oder durch allzuwirkliche Raumbildung stören mochte. Leider packt ihn bald die Unruhe. Seine Fres-

ken in der Sistina in Rom sind erregt und verwirrt. Seine Verleumdung (Uffizien) ist zu lebhaft. An Bewegung, Anordnung und vorzüglicher Durchbildung der Porträtfiguren ist sein bedeutendstes Bild die Anbetung der Könige (Uffizien), wo die ganze große Mediceerfamilie sich um die Madonna mit Kind gruppiert. Freilich wagt er noch nicht, die Mutter hinunter, mitten in die Massen hineinzusetzen. Neben ihm ist wegen seiner phantasiereichen Erfindung, die sich auch in mythologischen Genrebildern ausspricht (Berlin, London) noch Piero di Cosimo (1462—1521), der von feinem Farbensinn als Vermittler niederländischer Farbenpracht seine Bedeutung hat (Lehrer Cosimo Rosselli).

Ein Schüler Botticellis ist Filippino Lippi, der Sohn des Filippo. Mit Masaccio, dessen Freskencyklus er in der Brancaccikapelle vollendete, kann er sich nicht messen. Ein schöner innerlicher Ausdruck der Frühzeit steigert sich mit den Jahren zum nervösen Affekt. Seine schönen Frühbilder, die Madonna erscheint dem S. Bernard (Badia), die Madonna mit Engeln (Gal. Corsini Florenz) und die Madonna mit Heiligen (Uffizien) u. a., sind von einem außerordentlich zarten Reiz. Die Engel auf dem ersten sind von einer entzückenden naiven Neugierde und in der Landschaft entwickelt er eine liebevolle Phantastik. Aber die späteren Bilder, schon die große Anbetung der Uffizien, ferner die Fresken in S. Maria Novella sind von einer Erregtheit und Unruhe, die ihnen jeden höheren Wert nehmen. Verschiedene Künstler, meist Raffaelino genannt, haben damals in dem Sinne mit- und weitergearbeitet. Aber der Realismus hat noch ganz andere Sprossen getrieben, welche in viel derberer Weise und einseitiger das neue Streben ausbilden.

221. **Andrea del Castagno** (1390—1457) und **Paolo Uccello** (1397—1475) leiten erst eine rein auf die technische Vollendung hinstrebende Richtung ein, welche in Florenz neben einer mehr idealistischen Auffassung arbeitete und große Verdienste hat für eine gesunde Entwicklung. Alle ihre Künstler stehen der Plastik nahe oder sind von ihr ausgegangen (wie die Pollajuolo und Verrocchio). Offenbar sind Castagnos sehr lebhafte Gestalten von Donatello beeinflußt. Der Künstler will die Figuren plastisch, lebendig geben und so setzt er die Einzelgestalten in S. Apollonia auf die Wand vor aufgemalte Nischen, sogar in Unteransicht. Das kraftvolle, lebendige Reiterdenkmal des Nicoló da Tolentino (1456 Dom) ist in der Behandlung der Perspektive und des Aufbaues nichts als ein in die Fläche übertragener Sarkophag mit der Reiterstatue des Toten darauf. Ein ähnliches Denkmal, hat P. Uccello als Pendant gemalt. Von den allzu vierschrötigen Figuren des Abendmahls scheint jede einzelne eine besondere Studie für ein neues Bewegungsmotiv zu sein. Auch Uccellos verschiedene Schlachtenbilder mit den gepanzerten Rittern auf schweren Pferden geben zuviel Einzelnes, Einzelfiguren, es fehlt auch hier eine gute Komposition. Andere Meister, wie Domenico Veneziano († 1461) brachten aus Venedig ein feines Gefühl für lichte, leuchtende Farben mit, wie sein Altarbild in den Uffizien zeigt. Alesso Baldovinetti (1427—1499), auch Mosaicist erscheint in seinen steifen Gestalten sehr nüchtern und von Piero della Francesca beeinflußt.

222. **Pollajuolo.** Auf Vollendung der Maltechnik, auf glänzende

koloristische Wirkungen gehen Antonio (1429–1498) und Piero Pollajuolo (1443 bis 1496) aus. Letzterer war eigentlicher Maler, der sehr glänzende Farbtöne von großer Wärme und Naturwahrheit in den Stoffen erreicht mit Hilfe von Firnisfarben, während zartere Abtönungen der Haut ihm noch nicht gelingen. Sein viel bedeutenderer Bruder Antonio war Bildhauer, hat jedoch seinem Bruder öfters Entwürfe gegeben. Einige Bilder sind sogar so fein durchgearbeitet, so vorzüglich in allen Verkürzungen durchgezeichnet, daß man sie mit Recht ihm selbst zuschreibt. Zwei kleine „Herkulesarbeiten“ (Uffizien) und ein Martyrium des Sebastian (London) zeigen zudem noch jene herrliche Flußlandschaft, das Arnothal, die zuerst bei Baldovinetti bei Piero wiederkehrt (Turin, Uffizien).

223. **Andrea del Verrocchio.** Von größter Bedeutung ist des Bildhauers Andrea del Verrocchio (1435–1488) großes Bild „Taufe Christi“ für die Weiterentwicklung der Kunst gewesen. Die Hand des Bronzebildners Verrocchio tritt allzu klar in der blechernen Gewandung, den eckigen Formen des Nackten hervor. Jedenfalls war seine Werkstatt eine gute Schule für Anatomie und eine solide Technik. Ueber seine harte Malweise neben einer nüchternen Auffassung ist Lorenzo di Credi (1459–1537), sein treuester Schüler, nicht hinausgekommen. Sein Hauptwerk ist eine thronende Madonna zwischen Heiligen im Dom zu Pistoja.

224. **Dominico Ghirlandajo** (1449–1494), ein Schüler Baldovinettis, ist auch von Verrocchio beeinflußt. Er hat eine große Reihe von Fresken geschaffen und dabei eine so leichte Erfindung, ein so vortreffliches Kompositionstalent und klare Formgebung entwickelt, daß man die ceremonielle Steifheit und Ausdruckslosigkeit der Gestalten vergißt. Daneben ist er ein ausgezeichneter Porträtist, was er nicht nur auf seinen Fresken, sondern auch auf Einzelporträts (Louvre, London 2c.) beweist. Eine schlichte, vornehme Auffassung in den gehaltenen Bewegungen seiner Figuren: Abendmahl und S. Augustin (Ognissanti), tritt überall hervor neben einem unbedingten Streben, den intimen Reiz altniederländischer Bilder nachzuahmen (Anbetung der Könige, Uffizien, Pitti, Innocenti). Seine Fresken, die frühen der Kapella Fina in S. Gimignano, die in S. Trinita (1485), die berühmtesten in Maria Novella und im Palazzo Vecchio, hervorragend durch wohlabgewogene, strenge Komposition, sind übrigens durch die schlichte Darstellung damaligen Lebens interessant. Seine Altarbilder zeichnen sich durch klaren harmonischen Aufbau aus.

225. **Umbroflorentiner.** Doch nach Florenz kommen noch Anregungen, Künstler von außen, aus den benachbarten Gegenden aus Toskana und Umbrien. Von hier war schon früher ein Gentile da Fabriano (1370–1428 in Rom) ausgegangen und hatte mehr im Sinne Fra Angelicos eine ideale holdselige Welt sich geschaffen, die er mit allen Mitteln der Pracht, leuchtenden Farben, Lichteffekten, Gold, zur Wirkung zu bringen suchte. Er kam nach Florenz, Venedig, Brescia, Rom 2c.

226. **Piero della Francesca.** Zu der Gruppe der Techniker, Schüler des Domenico Veneziano in Florenz, gehört Piero della Francesca aus Borgo San Sepolcro bei Arezzo (1420–1492). Nicht nur durch Ausbildung der Linearperspektive, sondern auch durch sorgfältiges, auf wissenschaftliche Beob-

achtung gegründetes Studium der Lichteffekte und der Luftperspektive hat er für lange Zeit der Malerei die Grundlage gegeben. Sein Hauptwerk, die Ausschmückung des Chors von S. Francesco zu Arezzo sind ein beredtes Zeugnis für den Ernst seiner Auffassung. Die kräftigen Gestalten sind von einer großen Naturtreue und die leuchtenden Farben im hellen Licht von einer meisterhaften Behandlung. Er versucht sich sogar in besonderen Lichteffekten, wie auf dem „Traum Konstantins", wo das Licht von dem verkündigenden Engel aus direkt über Wächter und Schläfer strahlt. Aehnlich behandelt wirkt auch eine Auferstehung Christi in S. Sepolcro. Ueberall ist er von einer geradezu wissenschaftlichen Genauigkeit, so daß ihm dabei der Sinn für tieferen Ausdruck und feinere Belebung verloren geht. Seine derben Gestalten erscheinen fast hölzern, trotz der brillanten Behandlung. Auch in dem Doppelporträt des Federico da Montefeltre und seiner Gattin B. Sforza ist das Technische von größter Vollendung bei lebloser Charakterisierung.

227. **Melozzo da Forli.** Technisch von ihm abhängig, jedoch begabt mit mehr Sinn für lebensvollen Ausdruck ist Melozzo da Forli (1438—1494). Zudem macht sich bei ihm sehr stark der Einfluß niederländischer Kunst geltend, die durch Jodocus van Gent nach Urbino gebracht wurde. Die Figuren auf dem großen Fresko Sixtus IV. und seine Nepoten im Vatikan sind vorzüglich charakterisiert bei heller Farbgebung. Großes dramatisches Leben und hohe Schönheit zeigen die herrlichen Engel, musizierend, in tiefer Andacht niederblickend und Apostel, die Ueberreste einer 1711 zerstörten Halbkuppel von S. S. Apostoli. Von der großartigen Auffassung des Freskos in Unteransicht zeugt ein noch früher ausgeführtes, mehr architektonisch behandeltes Kuppelfresko in Loreto. In den Verheißungen von einer Kühnheit, wie sie nur Mantegna noch gewagt.

228. **Luca Signorelli** (1441 bis 1523) ist der Dritte in der Gruppe und der bedeutendste. In großartiger Erfindungsgabe, der Tiefe des Ausdrucks und in der nur von Michelangelo übertroffenen Beherrschung der Anatomie des menschlichen Körpers, die er, wie auch die Perspektive, bei Piero di Francisca gelernt, ist er der Größte seiner Zeit. Auf den Fresken von Monte Oliveto entwickeln seine Gestalten auch eine gewisse Anmut und zarte Sentimentalität, an deren Stelle jedoch bald eine schwermütige Herbheit und derbe Kraft tritt. Das macht sich in einer großen Anzahl sehr ausdrucksvoller Madonnenbilder, Anbetungen, Kreuzigungen, Beweinungen geltend, ohne daß es je an Leben und Bewegung fehlt. Vor allem interessiert ihn der nackte bewegte Körper, und wenn nicht anders möglich, füllt er den Hintergrund mit kleinen Figuren. Sein großes Meisterwerk, die Fresken im Dom von Oliveto (1499—1505) auf mächtigen Wänden „Antichrist", „Auferstehung", „Hölle" und „Paradies", ist von einer unendlichen Fülle herrlicher bewegter, nackter Gestalten. Kräftig, energisch aufgetragen und von sicherer Modellierung, sich zu herrlichen Gruppen zusammenfügend und in dem klaren Aufbau von hinreißender Naturwahrheit sind diese so mächtig bewegten Figuren sicher und fest in die großen Räume gestellt. Mit gewaltiger Erfindung (die kleinen Fresken mit Scenen aus der Divina commedia zeigen noch entzückende Schilderungen) paart sich auch hier

großartige individuelle Charakterisierung der Gestalten. Neben den Fresken Masaccios sind sie die größte Leistung des Jahrhunderts.

229. **Umbrien.** Gegenüber diesem mächtigen Dreiklang umbroflorentiner Künstler erscheint das Paar Pietro Perugino (1446—1524) und Benedetto Pinturicchio (1455—1513) mild, wenn nicht schwächlich. Sie geben den eigentlichen südumbrischen Charakter an. Beide treten uns zuerst in drei Fresken der Sistina in Kontrast zu Botticelli, Ghirlandajo, Rosselli und Signorelli entgegen. Perugino offenbart sich gleich als der feinfühlige Schönheitsmaler, der zunächst nach ruhiger Haltung, klarer Ordnung der Figuren im Raume strebt, Pinturicchio ist wie auf allen seinen Fresken (Libreria zu Siena, Appartimento Borgia Vatikan) der lustige Erzähler und heitere Landschaftsmaler. Peruginos bedeutende, einflußreiche Thätigkeit beschränkt sich auf die Tafelmalerei. Freilich sind unter ihnen wenige, in denen die Vorzüglichkeit der Komposition, die glatte, gleichmäßige Malweise ein inneres Gegengewicht in kräftigem Ausdruck finden. Er liebt es, auf seinen Altarbildern eine einfache Renaissancearchitektur mit vielen Vertikalen anzubringen, die Figuren eben gerade zu stellen, um geringe Bewegungen oder Neigungen des Kopfes um so ausdrucksvoller zu machen. Sein öder Kontraport, seine langweilige aufgehobene Symmetrie machten ihn immerhin zum hohen, pedantischen, aber bewußten Lehrmeister klassischer Kunst.

Schule von Padua.

230. **Andrea Mantegna.** Ein Künstler, der von Norden her in die Entwicklung eingegriffen hat, ist Andrea Mantegna (1430 bis 1506). Die Fresken Giottos hatten auch in Padua eine neue Kunst zum Leben gebracht. Der Veronese Altichieri da Zevio und Avanzi malten ca. 1380 in S. Giorgio und im Santo Fresken von naiver Beobachtung in schlichter, genrehafter Erzählung und in zarten Farbenharmonien. Mantegna dagegen, beeinflußt von dem großen Donatello, von dem Realismus der Fresken des Uccello und Fra Filippo, strebte nach scharfer Zeichnung und plastischer Formdurchbildung. Er ist ein Schüler der Akademie des Francesco Squarcione (1394—1474), auf der die Antike wie die freie Natur gleich streng studiert wurden. Ein geradezu harter wissenschaftlicher Geist verlangt bei Mantegna zunächst nach strengstem Naturalismus. Die Perspektive beherrscht er vollkommen schon in seinen früheren Fresken (Cap. S. Christoforo in den Eremitans [1453—59]), auf denen er übrigens schon eine außerordentlich charaktervolle Lebendigkeit in den Figuren entwickelt. Verkürzungen, Ueberschneidungen aller Art bei den verschiedensten Augenpunkten sind hier genug zu finden. Am weitesten geht jedoch der Naturalismus in einem schon grün gewordenen toten Christus in der Brera, wo die Füße fast den Kopf berühren in der Verkürzung. In den Fresken des Kastells zu Mantua ist die ganze Familie des Lodovico Gonzaga mit überraschender Wahrheit und Charakteristik der Porträts dargestellt, indem der Künstler sie in hübschen Genrescenen ordnet. Die Köpfe sind oft wie aus Erz gegossen, von mächtiger Energie des Ausdrucks. Die Madonna ist selten von lieblicher Schönheit, aber oft hat sie klassische Strenge (Altarbild in S. Zeno zu Verona Brera, Louvre,

London), das Kind ist auch herb und gedankenvoll. Ein Juwel, was feine Durchführung und emailartigen Farbglanz betrifft, ist das kleine frühe Triptychon in den Uffizien. Ueberall entwickelt Mantegna einen großen Sinn für wuchtige Formen, Gestalten. Die Gewandung ist da, die Wirkung zu erhöhen und gewisse Horizontalen und Vertikalen abzugeben. Daneben spielt er auch gerne mit den Falten. Die Antike interessiert ihn, wie kaum einen gleichzeitigen Maler, ihr entnahm er öfters Motive.

Das Bedeutendste in der antikisierenden Art ist der große Triumphzug Caesars auf Papier, zur Dekoration an Stelle von Teppichen bestimmt (Hampton Court, London), groß, im Reliefstil gehalten. Ein mächtiger Reichtum an Gestalten von klassischer Formenreinheit und lebendiger Unmittelbarkeit. Zwei Bilder im Louvre „Die Tugenden vertreiben die Laster“ und „Apoll auf dem Parnaß“ sind phantasievoll und letzteres von großer Anmut in den fein bewegten nackten Gestalten und weicher Modellierung.

231. Mantegnas Einfluß. Für die Kunst Oberitaliens ist Mantegna bestimmend gewesen. Die ganze Ferraresische Malerei, ebenso wie die von Bologna und auch von Venedig in der Mitte des Jahrhunderts sind von ihm beeinflußt. Bei den ferraresischen Künstlern — die Hauptmeister sind der herbe Marco Zoppo, der energische Francesco Cossa († 1480) und der manchmal großartige Cosma Tura, genannt Cosmè (1430—1495) — tritt der Einfluß des Piero della Francesco etwas mildernd hinzu zu dem paduanischen archäologischen Interesse und der Vorliebe für Figuren in schwieriger Stellung, in Unteransicht. Breite, kräftige Lichter und helle Farbtöne charakterisieren ihre Bilder, ebenso wie das viele antiquarische Beiwerk von Reliefs, zertrümmerten Säulen &c. Die meist hochstehenden Einzelfiguren sind in kräftiger Seitenbeleuchtung, gehüllt in weite, breite und eckfaltige Gewänder. Cossas bedeutendstes Werk ist ein Altarbild in Bologna, ferner Einzelfiguren. Tura zeigt weichere Formen, schwülstigere Gewänder, seine wie Zoppos Hauptwerke befinden sich in Berlin. Der Schule ist ein kulturgeschichtlich hochinteressantes Werk in den Fresken des Pal. Schifanoja in Ferrara entwachsen, in denen sehr flott das Leben eines kleinen italienischen Gewaltherrschers, das des Bosso von Este, Herzogs von Ferrara, vorzüglich geschildert ist. Es gewährt herrliche Einblicke in das Volksleben der verschiedenen Jahreszeiten. Man erkennt die Hand Zoppos und Cossas, beide in günstigster Weise von Piero di Francesco beeinflußt.

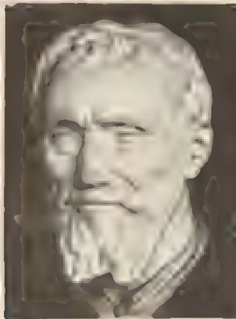
Eine andere Gruppe von Künstlern bilden Ercole de Roberti (zwischen 1450 und 1460—1496), Lorenzo Costa (1460—1535), Ercole Grandi († ca. 1535), Francesco Francia (1450 bis 1517), dessen Schüler Amico Aspertini (1475—1552) und Timoteo della Vite (1467 bis 1523). Bei diesen Künstlern erscheint alles mehr ausgeglichen, milder, abgesehen davon, daß sie neben der trefflichen Modellierung und dem guten Realismus einen lebhaften Farbensinn entwickeln. Roberti ist dem Tura verwandt und noch kräftiger und bedeutender in einer großen Altartafel (Brera). Costa wie sein Schüler Grandi zeigen nicht gerade große Erfindung, aber in den Altarbildern und schlichten Erzählungen muß

man die naive Schilderung, den frischen Realismus bewundern. Costa giebt dazu noch entzückende, zarte Landschaften. Francia, eigentlich Goldschmied, war beeinflußt von Perugino und von Costa. Begabt mit gewissem Schönheitssinn, sind seine Madonnen und Altarbilder (Bologna, ein sehr schönes in London), doch meist steif und trocken, im Ausdruck matt und mürrisch. Er hat nichts von Costas Schlichtheit und Naivität, aber er übertrifft ihn an Klarheit im Aufbau der Komposition. Etwas davon ist auf seinen Schüler Timoteo della Vite übergegangen.

232. **Venedig.** Von ganz anderer Bedeutung war der Einfluß Mantegnas für Venedig. Jene liebliche Malerei von entzückender Zierlichkeit und zarter Helligkeit der Färbung der Joannes Alemanno und Antonio da Murano (seit 1440 ca.), wie sie unter Gentile da Fabrianos Einfluß entstanden, wird allmählich durch Mantegnas energischere Auffassung, beeinflußt von Bartolomeo Vivarini (thätig 1450—1499) ernster gestimmt. Als Venetianer weiß er Maß zu halten mit der Derbheit und schlichte Natürlichkeit zu bewahren. Sein Sohn Luigi (1464—1503) kommt schon unter Einfluß der neuen Venezianer, während Carlo Crivelli (thätig 1468—1493) die Schule in Murano, trotz der Eindrücke der Paduaner Schule, die sich bei ihm zu herber, eckiger Manier, im Ausdruck zu leidenschaftlicher Uebertreibung bei einem emailartigen Glanz der mit Gold reich versetzten Farben steigern, nie verleugnet. Bei dem glänzenden, dabei sehr naturalistischen Beiwerk (Blumen- und Früchtenkränze), den goldenen Ornamenten der Brokatgewänder schwelgt er in Farbenpracht, und doch scheint er die van Eyckſche Oelmalerei noch nicht gekannt zu haben. Dieselbe wurde erst durch einen fremden Künstler, Antonello da Messina, 1473 nach Venedig gebracht, der sie wahrscheinlich in Sizilien von niederländischen Malern erlernt hatte. Er, von dem eigentlich nur Porträts von Bedeutung sind, hat das hohe Verdienst, so die Unterlage zu der großartigsten Koloristenschule Italiens gegeben zu haben.

233. **Giovanni Bellini.** Den eigentlichen Grundstein hat jedoch erst der große Giovanni Bellini (1428—1516) gelegt. Sein Vater Jacobo war mit Gentile da Fabriano einige Jahre in Florenz, ferner in Padua. Die Söhne hatten hier Gelegenheit, bei ihrem Schwager Mantegna zu studieren. Gentile (1427—1507) nimmt eine einfache Manier an, ist besonders Erzähler, wobei er einfache natürliche Darstellungen mit freilich wenig beweglichen Figuren gibt. Giovanni paart mit der mächtigen Naturempfindung ein ungewöhnliches Schönheitsgefühl und großartigen Farbensinn. Seine Bedeutung für die Entwicklung der Kunst ist außerordentlich. Seine Kunst ist echt venetianisch, die reine heiter-sinnliche Wiedergabe des Geschauten, aber dazu erfüllt alles eine mächtige Tiefe der Empfindung, eine ergreifende Gewalt der Auffassung. Zu energischem Naturalismus bei durchgebildeten kräftigen Formen und tiefem Ausdruck wird er in der Schule Mantegnas geleitet, wie seine vielen früheren Madonnen, und seine ergreifenden Pietàstücke: Christus von Engeln gehalten, in Rimini, seine schöne Krönung Mariä in Pesaro zur Genüge beweisen. Die von Antonello erlernte Maltechnik reizt ihn zur Ausbildung eines glänzen-

Die Erschaffung Adams
Bruchstück aus der Sixtinischen Decke von Michelangelo



Porträt von Michelangelo



Der Prophet Esaias, aus der Sixtinischen Decke, von Michelangelo



Die Delphische Sibylle, aus der Sixtinischen Decke, von Michelangelo

Die
Sixtinische Madonna
von
Rafael

Original in der
K. Gemäldegalerie
in Dresden



Frauenporträt
von Rafael
(Ausschnitt)
das Modell darstellend,
auf welches die Madonna
zurückzuführen ist.
Original im P. Pitti
in Florenz



Die heilige Cäcilie
von Rafael Sanzio
Original in der Gemäldegalerie in Bologna

den Kolorits und zu einer feinen verschmolzenen Modellierung. Dabei baut er seine Bilder, seien es Halbfiguren, die Madonna allein oder zwischen Heiligen (Venedig, Akademie), seien es große Altarbilder, so architektonisch sicher, gewaltig, in herrlichster Symmetrie, daß selbst Florentiner bei ihm in die Schule gingen. Diesen voraus besaß er ähnlich wie Perugino einen weitgehenden Sinn für Ruhe und Klarheit. Herrlich gruppieren sich auf den großen Altarstücken (1478, Akademie und 1505, Zaccaria) vor mächtigen Nischen die Heiligen auch in fein aufgehobener Symmetrie um die Madonna, zuerst noch herb und die schlanken Figuren gedrängt, dann weicher, die vollen Gestalten in breiten Gewändern, im hellerleuchteten Raume. Schon wegen des herrlichen Rahmens, den der Künstler selbst entworfen, ist das Bild in den Frari zu erwähnen (1488). Auf all diesen Gemälden giebt der Künstler gewissermaßen als ein Geschenk entzückende, große und kleine musizierende Engel, die den leeren Raum unten am hochgestellten Thron füllen — die Madonna überragt als Mutter Gottes die Heiligen auf diesen noch ceremoniell strengen Altarstücken. Als Porträtist erscheint Giovanni auf der Höhe in dem Dogen Loredano (in London), wo die Fertigkeit der Formgebung, Größe des Charakters mit dem Glanz der Farben streitet. An Auffassung das Freieste, schon der neuen Zeit angehörend, ist das Bild mit drei Heiligen in S. Giovanni Crisostomo (1513).

234. **Vittore Carpaccio.** Neben Bellini arbeiteten noch in Venedig eine große Anzahl Künstler. Als erster ist zu nennen Vittore Carpaccio (thätig 1480—1520). Von Gentile Bellini, mit dem er 1479 nach Konstantinopel reiste, angeregt, entfaltete er ein ganz bedeutendes Erzählertalent. Er ist der reizendste Improvisator und dabei zeigen seine Bilder, die neun Scenen aus dem Leben der heiligen Ursula (Akademie), ferner die in der Scuola degli Schiavoni, naiv und schlicht erzählt, so heiter-lichten Sonnenglanz, so entzückende helle, bunte Färbung, Scenen dem dortigen Leben so einfach entnommen, daß man die Eckigkeit der Faltenlagen und Steifheit der Figuren, wohl ein Erbteil der Schule von Murano, übersieht.

235. **Cima da Conegliano** (1489—1516 thätig) ist neben Bellini derjenige, welcher die neue Oeltechnik am glänzendsten zu einer leuchtend-farbenreichen Malerei verarbeitete. Stammend aus der bergigen Gegend um Treviso, bildet immer eine hübsche bewegte Landschaft den Hintergrund zu seinen von Heiligen umgebenen Madonnen oder Heiligen (Conegliano, Parma, Brera) oder Anbetungen (Venedig, Carmine), Taufe Christi (S. Giovanni in Bregora, Venedig, 1494). Sie lassen immer einen intimen Verkehr mit Bellini erkennen, ohne an seelischem Ausdruck oder großer Auffassung seinen Meister zu erreichen. Seine Gestalten sind steif, oft leblos und die harte, wenn auch glänzende Farbgebung vermag ihnen das Hölzerne der Erscheinung nicht immer zu nehmen. Die übrigen Venetianer: Marco Basaiti (1470—1527), ein Schüler Luigi Vivarinis, bei herrlicher Landschaft, ist allzukühl und hart in dem glasigen Farbauftrag, Vincenzio Catena aus Treviso († 1531), gut gemalte Porträts, Andrea Previtali aus Bergamo († 1525), liebliche, sorgfältig, hellfarbig ausgeführte Gestalten, Bissolo (1464—1545),

allzuhelle, charakterlose Figuren, haben alle das Beste von Bellini.

236. **Bartolomeo Montagna.** Der bedeutendste Meister Oberitaliens jener Zeit neben Mantegna und Bellini, deren gemeinsamer Schüler er zu sein scheint, ist Bartolomeo Montagna von Vicenza (ca. 1450—1523). Seine Altartafeln — die meisten in Vicenza, zwei in Venedig, — sind in den herrlichen, würdevollen Gestalten, gehüllt in breite, zuerst noch scharffaltige Gewänder, von einer an Mantegna gemahnenden Größe und energievollen Charakteristik, von feiner Pracht und Tiefe der ernsten harmonischen Farbgebung. Bilder von ihm sind denn schon als von Mantegna bezeichnet worden, wie die herrliche Pietà im Vatikan. Ein mehr malerisches Empfinden spricht aus ihnen. Der Grad des Ausdrucks ist, wie die eckige Plastik der Formen, gemäßigt. Die Tiefe der Farben, denen er gerne Wärme auf breiten Gewandungen in großen Flächen giebt, die kräftige Beleuchtung, meist in starkem Seitenoberlicht, geben den Bildern einen Charakter, der bei dem gewaltigen Aufbau den Eindruck von gesunder männlicher Größe macht. Eine ähnliche, aber herbere paduanische Charakteristik zeigt sein Schüler Giovanni Buonconsigli, genannt Marescalco (erwähnt 1497 bis 1530), der jedoch später unter den venetianischen Einfluß gerät.

237. **Vittore Pisano.** Die Schule von Verona zeigt früh einen selbständigen Charakter. Ihr Begründer war Vittore Pisano (1380—1451), der berühmte Medailleur, welcher als erster in Oberitalien, im Anschluß an Gentile da Fabriano, mit dem er gemeinsam im Dogenpalast von Venedig thätig gewesen, neues Leben in die oberitalienische Kunst brachte. Seine Fresken in S. Fermo und S. Anastasia, ferner kleine sehr fein gemalte Bilder (in London) geben einen Begriff von dem poesievollen Naturgefühl, der duftigen Tönung, wobei die Gestalten jedoch nicht weichlich erscheinen. Das ist eher der Fall bei seinem Schüler Stefano da Zevio.

Einen neuen Aufschwung nahm die Malerei unter Einfluß Mantegnas. Francesco Buonsignoris (geb. 1455) Bilder erinnern an die jüngeren Vivarinis und an Montagna, mit denen er herben Naturalismus und kräftige Farbgebung gemein hat, aber nichts von der Größe der Auffassung. Der Miniator Liberale da Verona (geb. 1491) ist hart, von Mantegna stärker beeinflußt. Domenico Morone (geb. 1442) ist Schüler Squarciones. Sein Sohn Francesco Morone lenkt mehr in die weichere Auffassung Bellinis ein, der Girolamo dai Libri (1474—1556), Giov. Francesco Caroto (1470—1546) und Paolo Morando Cavazzolo (1486 bis 1522) folgen. Letzterer, der später den Ferraresen sich nähert, entwickelt eine große Kraft der Färbung und den Realismus hüllt er in die gezierten Formen des neuen Jahrhunderts. Seine Passion (Verona) zeigt bei breiter Lichtbehandlung wirkungsvoll aufgebaute Scenen.

Hochrenaissance. Cinquecento.

Die Kunst des Quattrocento war die des wissenschaftlichen Beobachters, des Naturalismus, sie sammelte Material, im beginnenden Cinquecento ist sie mehr konstruktiv. Man verwertet die gewonnenen Bausteine, um damit zur Errichtung großer erdachter Werke zu schreiten. Von herber Wissenschaft kehrt man zurück zu sinnlicher Schönheit, zu

höchster Harmonie. Jetzt muß sich nicht allein der Körper organisch entwickeln, das Bild muß sich zum Ganzen aufbauen. Man strebt nach großen Gesamtwirkungen. Das steif Ceremonielle, welches früher in Ermangelung der Darstellungskraft das Würdevolle, das Große ersetzen mußte, verschwindet jetzt, wo man endlich das Hohe mit allen menschlichen, auf unser Auge wirkenden Mitteln in den Brennpunkt zu setzen, wirksam darzustellen weiß. Natürlich arbeitet auch hier der Italiener sehr stark mit dem Verstande, mit der Berechnung, aber auch das so lange unterdrückte Temperament bricht gewaltig durch und sucht für die innerliche Leidenschaft Worte, Formen in dem Ganzen, dem gegebenen Rahmen zu finden.

238. **Leonardo da Vinci.** Der Bahnbrecher auf dem Weg nach dem Höchsten ist Leonardo da Vinci, sicher der vielseitigste, wenn nicht der größte Geist der Zeit.

(Geb. 1452 bei Vinci, Schüler Verrocchios in Florenz, das er 1481 verließ und nach Mailand ging bis 1499, zu Venedig 1500, 1501 in Florenz, 1508—13 in Mailand, bis 1515 in Rom, 1516—19 als Hofmaler Franz I. in Cloux, starb 2. Mai 1519).

Man weiß nie, soll man den Gelehrten oder den Künstler, den empfindenden Menschen und Poeten oder den berechnenden Erfinder und phantasievollen Geist höher schätzen. Jedes seiner Werke — es sind nicht viel mehr als ein Dutzend bekannt — bedeutet einen großen Fortschritt. Als Denker hat er mit jedem ein neues Problem zu lösen versucht, bei jedem sorgfältige Studien gemacht, wie seine vielen Forschungen beweisen. Geht er doch vom Quattrocento aus, um erst allmählich zu hohem Stil zu gelangen. Mit dem Engel auf der Taufe Christi von Verrocchio und der Verkündigung in den Uffizien beginnt sein Schönheitsgefühl sich zu entwickeln. Er schwelgt, er wählt in den breiten Faltenlagen weit ausgedehnte Gewänder. Die jugendlichen Werke dieser Zeit, die Madonna in München und das Frauenporträt bei Lichtenstein, Wien, haben viel noch von Verrocchio, auch in dem hellen Ton, in dessen Werkstatt sie entstanden. Leonardos bedeutende malerische Auffassung kommt zuerst in dem unvollendeten Hieronymus (Vatikan) und dann in der großartigen Untermalung zu einer Anbetung der Könige (Uffizien) zum Ausdruck. Die Madonna ist heruntergerückt in die große Masse von bewegten Menschen, die bei starker Licht- und Schattenwirkung kraftvoll, energisch, in scheinbarer Verwirrung, durch geniale Komposition geordnet sind. Rechts und links die Eckpfeiler, im Centrum die Madonna, um die sich alles im Kreis und im Dreieck gruppiert — ein Vorbild für alle folgenden ähnlichen Aufgaben. Nach Mailand berufen, vollendete er dort seine berühmte Vierge aux rochers (jetzt im Louvre). Das zarteste Schimmerlicht in der phantastischen Grotte breitet sich über die knieende liebreizende Maria aus. Sein Hauptwerk, das Abendmahl (von 1499 in S. Maria della Grazia, Mailand), ist, obgleich sehr schadhaft, dennoch von monumentaler Wirkung. An der Schmalwand eines langen Saales sehen wir im geistig fortgesetzten Raume am Tische die Jünger in größter Erregung, sich nach dem Christus, der das Wort gesprochen: „Einer unter euch wird mich verraten", wendend. Soll man den Ausdruck der Hände oder den der Gesichter der großartigen Charaktergestalten mehr bewundern? Ist es die Schönheit der Gewandungen oder die herrliche Komposition in der großartigen Zusammenfassung von immer drei

Figuren, sind es die feinen Kontrastmotive oder die herrlich verdeckte Symmetrie, wo alle Gestalten nach der Mitte, dem Christus zu, sich bewegen, nur Judas sich entgegensträubt. Das gleichseitige Dreieck des milden ruhevollen Christus, symbolisch für die himmlische Gottheit, im Gegensatz zu den schiefgestellten Dreiecken der menschlich erregten Gruppen.

Da das ergreifendste, bewegteste Drama der Welt und wenige Jahre darauf von des gleichen Meisters Hand geschaffen das lieblichste, herrlichste aller Frauenbildnisse, die Mona Lisa oder Gioconda genannt (in Florenz gemalt, jetzt im Louvre). Dort unruhige, erregte Linien, kraftvolle, stark geprägte männliche Charaktertypen, hier höchste sinnliche Schönheit des vollkommenen Weibes, weiche runde Formen in Ruhe lebensvoll. Ein milder, blasser Nebelton umspielt die lächelnden Lippen, verklärt die Augen in poetisch traumhaften Reiz und dazu die schönsten aller Hände. Jahrelang hat Leonardo daran gearbeitet. Er hatte erkannt, daß es im Freien keine harten Linien giebt.

Das Porträt ist das erste im Geiste gemalte und ist vorbildlich für alle folgenden gewesen. Von ihm geht die Entwicklung des großen Porträtbildes aus. Nicht wie früher ist nur das Gesicht steif, bis an die Schultern, unbewegt, maskenhaft gegeben in engem Rahmen, sondern die Gestalt tritt breit in ganzer Würde vor uns, das Gesicht ist nur mehr ein Teil des Ganzen. Behaglich in ganzer Fülle entwickeln sich die Formen, leichte Wendungen des Kopfes, der Augen bringen Leben, Ausdruck. Der weite Grund muß mitwirken, die Büste herauszuheben. In gleicher Größe und Freiheit ist die hl. Anna selbdritt (Akademie, London, Louvre), überraschend in der Kraft der Haupt- und Gegenlinien. Von dem herrlichsten, reichsten Werk jedoch, der Schlacht von Anghiari, die unvollendet geblieben in Palazzo Vecchio zu Florenz, später von Vasari leider übermalt wurde, können uns nur die unendlichen Studien annähernd einen Begriff geben. Was Energie und Beweglichkeit der im rasenden Kampfe verwickelten Streiter auf ihren Pferden betrifft, jedenfalls das Vollendetste, dem nur Michelangelo gleiches an die Seite stellen kann. Leonardos kolossale produktive Kraft kann man nur beim Studium seiner unendlichen Handzeichnungen, Studien, Skizzen, Manuskripte schätzen lernen.

239. **Michelangelo Buonarroti.** Er hat die Kunst aus der plastischen Detailauffassung des Quattrocento auf die Höhe malerischer Behandlung gebracht, ein anderer Florentiner, Michelangelo Buonarroti (1475—1563), der gewaltigste Architekt, Skulpteur, Maler, Künstler, aber wie er selbst gesteht, im Grunde Bildhauer, entwickelt zu außerordentlicher Größe das Gefühl für konstruktiven Aufbau. Die Hauptsache ist ihm die anatomisch genaue, organisch vollendete Durchbildung des Körpers, wobei alles unbedingt notwendig aus den andern und dem Ganzen sein muß. Schon seine erste ausgeführte Malerei, das Fresko in den Uffizien „Heilige Familie", läßt zu sehr des Künstlers alleiniges Streben nach möglichst plastischer Rundung und interessanten Bewegungsmotiven — am schönsten sind die an Signorelli erinnernden nackten Figuren im Hintergrund — hervortreten. Sein im Wetteifer mit Leonardo entworfener Karton der badenden Soldaten ist leider von dem neidischen Bandi-

nelli zerschnitten. Michelangelos ganze freie Schöpferkraft, die unendliche Fülle höchster, poetischster Gedanken kam zum Ausdruck in dem größten Werke der Welt, der Decke der sixtinischen Kapelle, ausgeführt (1508—1512), die gewaltigste That eines Uebermenschen ganz eigenhändig ausgeführt, in den schwierigsten Stellungen — der Künstler mußte meistens auf dem Rücken liegend arbeiten. Ein ideales Gerüste schuf er, um Platz zu finden für die verschiedensten Gestalten, in herrlichster Gewandung, wie völliger Nacktheit, in größter Erregung wie träumender Ruhe, in plastischer Isoliertheit bald tragend, bald frei, wie in Gruppen mit andern in Gemälden, zu denen er Scenen und Gestalten aus dem alten Testamente wählte.

Unerschöpflich ist die Kraft der Erfindung, die Energie der Belebung der in immer neuen plastischen Bewegungsmotiven sich gebenden nackten Pfeilerfiguren und Athleten, die Sklaven, genannt. Des Künstlers höchster poetischer Geist spricht sich in den Propheten und Sibyllen aus. An Schönheit reinste ist die delphische Sibylle der Offenbarung, verloren in die Ferne schauend, und auch die erythräische, am gewaltigsten die Männergestalten: Jeremias in tiefes Nachdenken versunken (Michelangelo selbst), Ezechiel erregt auffahrend vom Lesen, Jesaias der höheren Offenbarung lauschend, oder Jonas in wilder Jugendkraft um sich greifend. Und all diese plastisch wirkenden Gestalten sind nur Teile eines Ganzen, in dem noch schmückende Bilder die Geschichte der Schöpfung in höchster Vollendung uns offenbaren. Mit den gewaltigsten Gestalten beginnt die Reihe der Bilder. Gottvater in machtvoller Gestalt, Licht und Finsternis scheidend, dann daher durch die Lüfte eilend in einem gewaltig bewegten Moment, mit der einen Hand die Sonne, mit der andern den Mond aus dem Nichts schaffend, in die Tiefe eilend, das Gewächs zu schaffen, über der Erde wie segnend schwebend, Wasser und Erde zu trennen, endlich, den toten Körper, die Masse des Adam mit seinem Geiste belebend, der wie ein elektrischer Funke von der Spitze seines Fingers hinüber eilt als erwachendes Leben — die großartigste Darstellung des Ganzen —, dann die Eva, mit der erhebenden Hand aus dem Körper Adams wie mit magnetischer Kraft emporziehend, der Sündenfall, das Opfer, die Sündflut und Noahs Trunkenheit folgen. Der Abschluß des Ganzen, das jüngste Gericht (1534 bis 1541), ist trotz aller Wüstheit in den wild sich bewegenden nackten Gestalten von mächtiger Erfindung und Großartigkeit im Ganzen sowohl wie in herrlichen Einzelgruppen. Es beherrscht den Raum. Auch hat noch einmal in den großen Wandgemälden der Cap. Paolina (1542 bis ca. 1550) mit gewaltigen Worten der große Dramatiker gesprochen, wobei jedoch seine wilde Manier beinahe unerträglich wirkt.

240. Raffael di Giovanni Santi (geb. den 6. April 1483 in Urbino, war Schüler seines Vaters, kam vor 1500 in Peruginos Werkstatt und in Beziehungen zu Pinturicchio, 1504 war er wieder in Urbino, dann in Florenz bis 1508, in welchem Jahre er nach Rom berufen wurde von Julius II. Dieser starb 1513, dann folgte der Medici Leo X., welcher Raffael 1514 zum Oberbaumeister, 1515 zum Direktor der Ausgrabungen erwählte. Er starb den 6. April 1520). Neben diese beiden Florentiner tritt als dritter ein Umbrer. Schüler zuerst seines Vaters, dann Peruginos. Von Perugino hat er den hohen Sinn für

einfache Gruppierung, schlichte Linienführung und für klare Farben. Aus seinen früheren Bildern, der Krönung (1505 Vatikan) und der Vermählung der Maria (1504 Brera), spricht noch der zart empfindende Geist einer jugendlichen Seele. Die Jahre in Florenz 1504—1508 sind von höchster Bedeutung.

241. **Seine vielen Madonnen** leiten uns von der schüchternen Zurückhaltung und Kindheit der umbrischen Madonnen, so der della Granducca (Pitti) und anderer allmählich zu freierer Darstellung, wo der Florentiner Einfluß sich in den Typen und der lebhaft bewegteren Kinder geltend macht. Die Madonnen im Grünen (Uffizien, Louvre, Wien, Pest, München) geben genrehaft frisch die Madonna mit dem Kind und Johannes mit mehr oder weniger starker Betonung des Aufbaus im Dreieck unter Einfluß Leonardos. Auf einen Ruf des großen Rovere-Papstes Julius II. ging er 1508 nach Rom, und hier war es Michelangelos gewaltiger Genius, der ihn zu höchster Gestaltungskraft und zu einer unglaublichen ewig sich steigernden Entwicklung zum Allerhöchsten beseelte. Um seiner gesunden, ausgeglichenen Natur, um seines schönen, groß zusammenfassenden Geistes, welcher nie gewaltsam ausbrach; um der edlen milden Seele willen wird Raffael immer der Welt der gefeiertste Künstler bleiben. An Stelle der zarten, aber noch zaghaften Motive der Florentiner Madonnen traten bald kühn bewegte, michelangeleske Gestalten, so auf der Madonna della Sedia (Pitti) oder der aus casa d'Alba (Petersburg) höchst lebhafte Kontrastmotive bei starken Ueberschneidungen und herrlicher Komposition in das Rund.

Auch die strengen architektonischen Gerüste seiner großen Altäre wie auf der Mad. del' Baldacchino giebt er auf. Einmal giebt er die Madonna auf Wolken sitzend, michelangelesk mit starken Kontrastlinien auf der „di Foligno" (1511 Vatikan), dann läßt er sie mild, sanft bewegt herabschreiten auf Wolken, während die beiden Gestalten, zur Hebung ihrer hoheitsvollen Ruhe, in starken Gegensätzen sich bewegen. Es ist die Sixtina (ca. 1514, Dresden).

Endlich steigt er wieder zur Erde herab bei der Madonna mit dem Fisch (Madrid), die an dramatischer Belebung, Freiheit der Komposition und malerischer Gesamtwirkung alle andern übertrifft.

242. **Die Transfiguration.** Was die übrigen Bilder betrifft, so ist er noch auf der S. Caecilia (Bologna) ziemlich einfach mit aufgehobener Symmetrie, während das Meisterwerk himmlischer Darstellung, die Transfiguration (Vatikan), wenigstens der obere Teil, die Hilfsmittel zu solch großartiger Wirkung schwer ahnen läßt. Die andere Hälfte wurde von Schülern vollendet.

Eine hohe Idee begeisterte Raffael: unten die bewegte irdische Scene, oben himmlische Ruhe. In einem Kreis schließt sich die obere Gruppe ab gegen alles und des Höchsten himmlisches Emporschweben wird gehalten in der großen klaren Horizontale der Arme, der zum Kontrast der Baum rechts, die Vertikale, der die beiden andern Schwebenden einen gewissen Halt geben mit ihren nach der Mitte geneigten Hauptlinien. Es ist immer Raffaels unendliche Oekonomie mit den Mitteln, die zu solchen Betrachtungen reizt.

243. **Seine Hauptwerke** der ersten römischen Zeit, Wandmalerei

der Zimmer „Stanzen" im Vatikan, lassen noch tiefer in seine Auffassung blicken. Die erste Stanze della Sequatara (1508—1511) zeigt den ersten römischen Stil. Die vier Wissenschaften Theologie, Philosophie, Poesie und Musik, Jurisprudenz (oder Religion, irdisches Wissen, dichterisches Können und Genießen, irdische Gerechtigkeit) sind dargestellt. An der großen Wand zuerst die Disputa: Unten die gelehrten Theologen und Kirchenväter, rechts und links von den Seiten nach dem Altar hinten in der Mitte im Halbkreis schiebend und an das Fresko in S. Severo (1504 Perugia) erinnernd. Oben im Bogen, klar und ohne verwirrende Ueberschneidungen, die zwölf Apostel, in der Mitte schwebend Christus zwischen Maria und Johannes, darüber Gottvater und Engel oben den Raum füllend.

244. **Die Schule von Athen** ist großartiger, massiger in der kräftigen Zusammenfassung der Figuren in einzelnen Gruppen, rechts und links vorn große stark bewegte Gestalten. Die auch hier noch in die Tiefe gerückten beiden Hauptfiguren Platon und Aristoteles werden gehoben dadurch, daß sie allein unter dem lichten Bogen der mächtigen Architektur klar, ganz en face stehen vor der hellen Lichtöffnung, während die Masse sich zu ihnen hin perspektivisch hinschiebt. Der Parnaß, früher entstanden, leidet zu sehr unter dem Ueberfluß der Figuren, bei denen Michelangelos Einfluß allzusehr sich bemerkbar macht. Auf einzelne Schönheiten, wie die feinen Dichtergestalten Homers, Dantes oder die geschmackvolle Verteilung der Baumgruppen, die ebenso wie die Gestalten von links nach rechts in die Tiefe sich verschieben, sei hingewiesen.

Die höchste Kraftentfaltung des Künstlers bringt jedoch erst die folgende Stanze der Vertreibung des Heliodor. Von der plastischen Einzeldurchbildung geht er hier, offenbar unter höchst günstigem Einfluß des Sebastiano del Piombo, auf ein malerisches Ganze über.

245. **Die Messe von Bolsena** zeigt im allgemeinen ruhige Gestalten und Gruppen, über denen eine malerische Ruhe liegt. Die Obersten der Schweizer Garde, recht vorzügliche Porträts, glänzen in den prächtig farbigen Kostümen, die Architektur ist schon etwas in den Hintergrund gerückt.

246. **Die Vertreibung des Heliodor** ist jedoch von grandiosester Wirkung. Die mächtig bewegte Hauptgruppe mit dem Himmelreiter und den beiden Jünglingen, die auf den zu Boden geworfenen Heliodor sich stürzen, um ihn zu züchtigen, in kräftig phantastischer Seitenbeleuchtung, ist kühn rechts an die Seite in den Vordergrund gerückt. Links als Pendant, aber ruhig-würdevoll, wird Papst Julius II., der über die Franzosen Siegreiche (1512), von der schreienden, erregten Menge herbeigetragen. Allein sein Blick nach der Mitte zu den betenden Priestern genügt, um die Harmonie herzustellen und der vernachlässigten Mitte genügende Bedeutung zu geben. Das Ganze von großer, packender Wirkung.

247. **Die Befreiung Petri.** Das letzte eigenhändig ausgeführte Fresko ist ein malerisches Meisterwerk, das ohne Sebastiano del Piombo undenkbar ist. Drei Scenen, links der Effekt des kalten Mondlichtes gegenüber dem warmen Glanz der Fackel auf den Panzern der Wächter, während rechts das kalte Mondlicht auf ihnen glänzt, im Gegensatz zu dem milden Strahlenglanz des entführenden Engels, in der Mitte die milde Glorie des befrei=

enden Engels alles beherrschend, wieder im Kontrast zum Mondlicht, das auf den Panzern der Wächter glänzt. Die Fresken der folgenden Zimmer sind fast ganz von Schülerhänden ausgeführt, nur für die Besiegung Attilas und den Incendio mag er Entwürfe geliefert haben.

Diese Schülerarbeiten sind das Unerfreulichste, was jene kraftlosen Nachahmer geleistet haben.

248. **Raffaels gewaltige Kompositionsgabe** entfaltet sich in der zweiten römischen Epoche zu letzter Größe in den Entwürfen zu den Teppichen (7 der Kartons befinden sich im South-Kensington-Museum zu London, je ein Exemplar der dreimal ausgeführten 10 Teppiche im Vatikan, in Madrid und in Berlin).

Hier nun giebt Raffael, wie es die Technik der Weberei erforderte, kräftigere und einfachere Kontraste mit seinem Kompositionsgenie. „Pauli Predigt", „Weide meine Schafe" und als großartigste „Petri Fischzug" sind die bedeutendsten der Kompositionen, sie haben noch stärker als alles andere auf die Nachwelt gewirkt, eben durch die hoheitsvolle Hervorhebung des schönsten Momentes.

249. **Die Loggien,** zum Teil vielleicht nach Raffaels Entwürfen, sind das Beste, was seine Schüler Giulio Romano, Francesco Penni, Pellegrino da Modena, Pierin del Vaga, Raffaelle dal Delle, die entzückende Dekoration von Giovanni da Udine, die hier einfach und schlicht erzählend, geschaffen.

250. **Als Porträtmaler.** Noch bedarf es eines Hinweises auf Raffaels hohe Bedeutung als solcher. Auch hier zeigt seine Entwicklung dieselbe Steigerung. Von seinem zarten Selbstporträt (Uffizien), dem Porträt des Perugino (?) (Borghese) zu den Lionardesken des Angelo und der Maddalena Doni (Uffizien).

Als erstes großes Porträt Papst Julius II., wie er dasitzt und sinnend vor sich hinschaut — die mächtige Stirn, die tiefen überschatteten Augen —; pompöser ist der geistig unbedeutende Leo X. mit zwei Kardinälen, da hier der Kopf nichts Interessantes bot, das glänzende Beiwerk mehr betont, ähnlich bei Tommaso Jughirami (Volterra). Im Gegensatz dazu höchst einfach, aber von energischer Auffassung, sicherer Zeichnung des prächtigen Kopfes der Kardinal in Madrid. Malerisch feiner behandelt Balthasar Castiglione (Louvre), ebenso wie die Donna velata (Pitti), das schöne Vorbild zur sixtinischen Madonna von zartem Sfumato.

251. **Sebastiano del Piombo.** Die drei letztgenannten Porträts lassen besonders stark den Einfluß des Sebastiano del Piombo (in Venedig 1485—1547 in Rom) erkennen, dessen Porträts oft mit dem Namen Raffaels bezeichnet sind. Das milde Halbdunkel, wie die kräftigen Schatten über den Augen, das Kolorit, hat Raffael von ihm und er hatte Mühe, die edle Vornehmheit und charaktervolle Auffassung zu erreichen. Man vergleiche nur die einst fälschlicherweise Raffael genannte Fornarina (Uffizien), die noch schönere Dorothea (Berlin), endlich seine venetianischen Schönheiten, wie er sie am hervorragendsten in der klassisch komponierten Gruppe von drei Frauen (Profil, en face, dreiviertel Ansicht) auf seinem Bild in S. Crisostomo dargestellt, oder den schönen Geigenspieler (Paris, Rothschild) die herrlichen, charakteristischen und vielen kraftvoll gemalten Männerporträts (Pitti, Uffizien, Parma, Pest). Leider kam der koloristisch so sehr begabte Venetianer ganz unter Michelangelos Einfluß. Das lassen seine oft grandios aufgefaßten Werke:



Handzeichnung Rafaels (Original im Louvre in Paris)
Studie zu einer Figur des „Brand im Borgo"



Handzeichnung Rafaels

Aus dem Beſitz Albrecht Dürers und mit deſſen handſchriftlichem Zuſatz: 1515 Raffahell de Vrbin, der ſo hoch peim pobſt geacht iſt geweſt, (hat) der hat dyſe nackete bild gemacht vnd hat ſy dem Albrecht Dürer gen Nornberg geſchickt: im ſein hand zw weiſen.

die Geißelung Christi in S. Montorio, die Fresken der Farnesina, das Martyrium der Agata (Pitti), seine schönste Komposition, magisch wirkend in den Lichteffekten des kühlen Mondlichts, die Pietà (Treviso) deutlich erkennen. Seine Frühwerke schon zeigen eine große Auffassung, auch trotz schülerhafter Schwächen, der „Ungläubige Thomas" (H. S. Nicolo, Treviso) und als Schüler Giorgiones entwickelt er auf dem genannten Bild in S. Crisostomo (Venedig) eine ungewöhnlich freie Auffassung, glänzende Schönheit in Form und Farben. In Florenz waren noch andere große Meister thätig:

252. **Fra Bartolomeo** (1475 geb., Schüler Cos. Rossellis, 1500 ging er, ergriffen von Savonarolas Verbrennung, ins Kloster von S. Marco, 1505 fängt er wieder an zu malen; Reise nach Venedig 1508, nach Rom 1514, starb 1517) hat, abgesehen von einem Fresko des jüngsten Gerichtes (1498/9, Uffizien), welches Raffael die erste Anregung zur Disputa gab, fast nur große Altarbilder gemalt. Zu Leonardos großem befreienden Einfluß und dem Peruginos, der in der Erscheinung Marias vor dem S. Bernhard (Akademie) hervortritt, kam der helle, frohe Glanz der Venetianer.

Die farbenprächtige stille Madonna (Dom zu Lucca) wird, wie auch auf späteren Bildern, erheitert durch die Musik eines kleinen Engels Bellinis. Großartig frei schweben über einer weiten Landschaft S. Maria Magdalena und Catharina (Gal. Lucca), eine Vorahnung der sixtinischen Madonna. Es folgen grandios, architektonisch, symmetrisch aufgebaute Altarwerke, in denen die Madonna vor großer Nische (nach Bellini) mitten in eine Menge großartigster Charakterfiguren gerückt ist. Prächtige Gewandmotive bei bewegter Scenerie und herrlicher Entwicklung des Raumes tragen zur monumentalen Wirkung bei. (Bilder in der Kirche S. Marco, Pitti, Uffizien, Louvre, Besançon.) Eine Anzahl Madonnen, schöne Einzelköpfe und Gruppen lassen die Innerlichkeit seiner Erfindung besser erkennen. Am bedeutendsten sind zwei Bilder im Pitti, die durch die Schlichtheit der Gruppierung, die feine Kontrastierung des beschatteten und des hellen Profiles des Christus und der Maria, ergreifende Pietà und der Auferstandene zwischen den vier Evangelisten. Nach Rom gemalt, scheint hier die Lieblichkeit raffaellischer höchster Weisen mit der Größe michelangelesker Charakterauffassung vereint. Die Madonna della Misericordia (Lucca) ist trotz mancher Schönheiten durch Ueberladung unerfreulich.

253. **Andrea d'Agnolo**, gen. **dell Sarto** (1486—1531; Schüler Piero di Cosimos), der größte Kolorist in Florenz, begabt mit einem unendlich feinen Sinn für die Schönheiten des menschlichen Körpers und die Komposition, beweist in grassester Weise, was ein großer „Künstler" ohne kräftiges inneres Empfinden bedeutet. An Tafelbildern hat er, in der Komposition sich meist an Fra Bartolomeo anlehnend, eine große Reihe herrlichster Prachtstücke geschaffen, die fast alle noch in Florenz (Pitti, Uffizien) und zu ihrem Unglück sehr zahlreich von den Wänden herabstrahlen; am schönsten eine Verkündigung (1514 Pitti), eine stehende Madonna zwischen zwei Heiligen (1517 Uffizien), eine Disputa und eine Beweinung (1517, 1524 Pitti), ebendort vorzügliche Porträts (Selbstporträt); überall herrlichstes Kolorit, feinstes Leonardeskes Sfu-

mato, größte Freiheit und dazu überraschend schöne, plastisch empfundene Stellungen bewegter Gestalten. Die 1510 in der Vorhalle der Annunziata gemalten Fresken lassen schon die überschwellende Erfindungsgabe bis in die schöne Landschaft bei noch naiver Erfindung erkennen, während die Geburt Mariä (1514 ebendort) für den neuen Schönheitssinn, für die im Glanze schwelgende Auffassung, das ins Breite, in die Tiefe sich behaglich dehnende Raumgefühl, im Gegensatz zu alten Darstellungen, besonders charakteristisch ist. Seine Madonna del Sacco (1515) dort im Kreuzgang, ist von großartiger koloristischer Wirkung, und das Abendmahl (S. Salvi) ist doch nach dem Leonardos das bedeutendste. Wie genial die Begabung Andreas war, beweisen beinahe noch mehr die Fresken im Scalzo zu Florenz, wo er doch ganz auf die Farbe verzichten mußte. In Einzelfiguren wie in herrlichen Kompositionen — die Carità, ferner die Taufe des Volkes, die Heimsuchung und die Scenen der Erodias u. a. — entwickelt er eine Fülle schönster Bewegungsmotive. Florenz hat sich ausgelebt. Nicht nur, weil die zunehmende Macht des Papsttumes, des Hauses der Medici, das florentiner Bürgertum niederdrückte und damit die Grundlage jener gesunden Volkskunst zerstört war, sondern es hatte auch die Malerei die alles mit sich reißende Gewalt Michelangelos ergriffen.

Nur im Porträt wird noch von einigen etwas geleistet, so von Franciabigio (1481—1525), Pontormo (1499—1557), beide haben ein recht gutes Fresko in der Vorhalle der Annunziata (1513) gemalt, und von des letzteren Schüler Angelo Bronzino (1502—1572). Dieser verstand es meisterhaft, bei kühler glatter Malweise die charaktervolle Bedeutung des Dargestellten in großer Auffassung wiederzugeben.

254. **Mailand** ist der Ort, wo Leonardo Schule gemacht hat. Die Ansätze zu künstlerischer Entfaltung waren dort ziemlich schwache. Vincenzo Foppa (aus Brescia, seit 1457 in Mailand, † 1492), ein Schüler Squarciones, hat, wenn auch seine ernsten aber naturalistisch derben Gestalten nicht sehr erquickend sind, doch eine kräftige Farbgebung. Anmutiger, aber ohne jene charakteristische oder plastische Durchbildung der Figuren ist Ambrogio Borgognone (erwähnt 1486, † 1523). Die schwächlichen Gestalten haben etwas Liebenswürdiges durch die hellen, zarten Farbtöne. Ein dritter, Bramantino Guardi (erwähnt 1491—1525), kommt schon unter den Einfluß Leonardos, folgt aber als Gehilfe dem Bramante nach Rom. Die übrigen bedeutenden Mailänder, fast alle in der Schule dieser Lokalmeister aufgewachsen, kamen meist erst während Leonardos zweiten Aufenthalts (1507 und 1508 bis 1513) unter dessen großen Einfluß. Der vornehmste ist Giov. Antonio Boltraffio (1471—1516), große Auffassung, kräftige Formgebung in kühler Tönung bei sicherem Auftrag und feiner, glatter Modellierung. Seine stets einfachen Madonnen sind von etwas kalter Schönheit trotz der Farbenpracht. Andrea Solario (datierte Bilder 1495—1515) steht dem Leonardo etwas ferner, er hat von Venedig wie vom Norden Eindrücke empfangen, das zeigen besonders seine herrlichen Porträts (Brera, zwei in London). Wie diese, sind seine Madonnen und der öfters von ihm dargestellte kreuztragende Christus streng im Ausdruck, gemalt in leuchtenden durchsichtigen Farben.

255. **Bernardino Luini** (geb. um 1470, † nach 1529) erscheint wie eine leonardeske Redaktion des Borgognone. Seine Gestalten, die Madonnen wie Kinder, sind von schönster, milder Lieblichkeit; ein sanfter, weicher Ton liegt über allem, der Frauen und Kinder zu süßesten Gestalten macht. Oft fehlt Kraft und Sicherheit der Zeichnung bei bewegten Figuren. Die Komposition ist selten gelungen. Er hat viele entzückende Madonnen (Brera, Poldi-Pezzoli) und Fresken (in der Brera, Monastero Maggiore in Mailand, in Saronno und in Lugano) geschaffen.

256. **Gaudenzio Ferrari.** Dagegen wirkt geradezu erfrischend der stürmisch-leidenschaftliche Gaudenzio Ferrari (geb. um 1471, † 1546). Er hat noch etwas gesunde Naturkraft und trotzdem auf ihn Raffael, Correggio, die Venetianer u. a. gewirkt haben, bewahren seine Bilder einen individuellen lokalen Charakter, atmen sie frischen Erdenduft. Freilich maniriert wird auch er. Er hat viele große, manche schöne Altarbilder, die meist verstreut im Piemontesischen sind und herrliche Fresken geschaffen (Vercelli Varallo, Ancona 2c.), die Kuppel in Saronno mit dem herrlichen, derben, heitern Engelchor geht wohl auf Correggio zurück, aber der Charakter ist doch von anderer naturwüchsiger Art. Heitere Freude und Lust an den kleinen und halberwachsenen lustigen Kindern.

257. **Cesare da Sesto** (1477 bis 1523), von dem noch reizvolle Altarbilder seiner Jugendzeit genug vorhanden sind, wurde durch römischen Einfluß leider auf unsichere Bahnen gelenkt. Die übrigen, Giampetrino, Ambrogio de Predis u. a., haben nur in der Halbfigur oder dem Porträt etwas geleistet.

258. **Sodoma.** Aber der bedeutendste dieser Mailänder ist Sodoma (geb. in Vercelli um 1477, † 1549), der jedoch früh (1501) nach Siena übersiedelte und hier eine neue Schule gründete. Einige Bilder in Mailand (Brera) gehen direkt auf Zeichnungen Leonardos zurück. Am freiesten und mit bewunderungswürdigem leichtem Strich arbeitete er im Fresko. Die wichtigsten sind die Fresken in Monte Oliveto (1505), dann die berühmte Hochzeit Alexanders (1513 bis 1515) in der Farnesina (Rom) und viele Fresken in Siena. Die Schönheit der menschlichen Figur in lichten Farben und leichter Zeichnung strebt er zu geben. Am besten gelingen ihm Einzelfiguren, einige in S. Bernardino und im Palazzo Publico zu Siena, der herrliche Sebastian (Uffizien). In figurenreichen Kompositionen wird er unklar und überfüllt. Eine reiche Phantastik entwickelt er im Ornament.

259. **Correggio** (Antonio Allegri da Correggio, wo er 1494 geboren wurde; Schüler in Modena unter Bianchi Ferrari, beeinflußt von Dossi, Mantegna, lebte in Parma, wo er 1534 starb) wurde der eigentliche Nachfolger und Vollender der malerischen Ideen Leonardos. Aber während dieser, wie alle Florentiner, im großen, strengen Aufbau der Komposition und hoher Durchbildung der Form die Hauptaufgabe der Kunst sah, war Correggio frei von jeder Ueberlieferung. Er war durchaus Naturalist, und als solcher zum Lichtmaler geworden. Als richtiger Beobachter kennt er weder scharfe Umrißlinien, noch plastische ausgerundete Formen im Freien, dafür jeden süßen Schimmer im Halbdunkel, die feinsten Uebergänge vom glänzenden Lichte bis zum matten Schatten (dunkle Schatten giebt er selten). Zur Vertiefung des Raumes wendet er die gröbsten realistischen Mittel in übertrieben

starken Verkürzungen von ganz im Vordergrund stehenden, sich nach hinten neigenden Körpern an, aber der zarte Duft der in die Ferne sich allmählich verlierenden Lichter versöhnt uns.

In Dresden kann man den glänzenden Lichtmaler in vier seiner herrlichsten Bilder aus den verschiedensten Epochen kennen lernen. Nicht nur, wie das Licht am Tage leuchtet, alles beherrscht, sondern auch wie es in der Nacht, vom Christkinde ausstrahlend, die anbetenden Gestalten aus dem tiefen Dunkel hervorholt — auf der berühmten „Heiligen Nacht“ — führt er uns vor. In noch ganz anderer Fülle erscheint er in Parma. Die wundervollste Leuchtkraft strahlt von „Madonna della Scodella“ — in seiner prächtigen Erhaltung das herrlichste — die Madonna mit dem Hieronymus, ist wegen des hellen Sonnenlichtes der „Tag“ genannt. Die Beweinung und die Enthauptung von Heiligen sind malerisch vollkommen. Die Schönheit der Malerei, mag das Licht über dem feinsten Karnat schweben oder in phantastischer Landschaft sich verlieren, ist hinreißend. Die entzückende Lieblichkeit seiner Frauen, Kinder und Engel erscheint dabei wie eine süße Zugabe. Ungeheuerlichkeiten — allzu naturalistische Wiedergabe hastiger Bewegungen, unangenehmer Stellungen rc. — nimmt man mit in Kauf.

In unglaubliche, dem Naturalismus zu verdankende Geschmacklosigkeiten kommt er in den Kuppelfresken des Domes zu Parma (1526 bis 1530), wo zwischen fürchterlichen Menschenknäueln Christus mit dem Kopf nach unten in starker Verkürzung auf die nach oben schwebende Madonna zustürzt. Dazwischen finden sich viele Schönheiten, so die reizenden Engel in den Gewölbezwickeln. Noch reiner, frischer ist die Himmelfahrt Christi in S. Giovanni (1521—1524). Auch Untenansicht, aber sehr schön die auf Wolken schwebenden Apostel und die Zwickel. Ein entzückendes Jugendwerk ist das Deckengemälde eines Zimmers in S. Paolo, eine große Laube in Lunetten, unten mythologische Gestalten, wie die Putten paarweise mit Jagdwerkzeugen in den ovalen Oeffnungen darüber einfarbig; Diana über dem Kamin.

Berückende Sinnlichkeit kommt zu vollem Ausbruch auf mythologischen Bildern. Nur 5 Bilder in dem Genre: Danae (Borghese), Antiope (Louvre), Jo, Ganymed (Wien), Leda (Berlin) sind erhalten. Eine wunderbare Harmonie, ein Duft des weich schimmernden Lichtes in mildestem Sfumato, der wunderbar zarte Schwung der leise gleitenden Linien, belebt und empfunden bis in den mattesten Ton, die kleinste Fiber, jeder Nerv von einer natürlichen Sinnlichkeit. An naiver, frischer Finesse bleibt Correggio hier unübertroffen. Voll tiefer Naturempfindung war Correggio, voll Freude am heiteren Leben. Geistige Erhebung nicht, aber freien Genuß bietet seine Kunst, die für das 17. Jahrhundert, für die Carraggi, besonders jedoch für das genußfreudige Rokoko die Urquelle zu neuem Schaffen war und für die Moderne ein Feld des Studiums ist.

Eine Schule hat Correggio nicht gehabt. Parmeggianino hat nur Vorzügliches im Porträt geleistet. Auch die Ferraresen haben sich stark auf das Malerische geworfen — sie gaben darin dem Correggio die erste Anregung — aber sie kommen zu sehr unter den Einfluß der römischen Schule. Benvenuto Tisi da Garofalo (1481—1559) hat sehr schöne Madonnen gemalt, und

ist in der Farbe oft von venetianischer Pracht.

260. **Dosso Dossi** (geb. um 1479, † 1542) ist bedeutender. Er ist der phantasievolle Romantiker, der von den Venetianern sich eine glühende Leuchtkraft der Farben geholt hat, und nun, ohne sich von den Römern beirren zu lassen, einer Fülle origineller Ideen Ausdruck giebt. Durch das plötzliche Aufleuchten der Lichter haben seine Bilder jene unruhige Phantastik, die durch das glänzende Aufleuchten überaus prächtiger Farben oft großen Reiz verleiht. Seine Kirke (Borghese) ist von magischer Wirkung im wunderbarer Landschaft, nicht weniger schön die Fresken im Kastell zu Ferrara und Altarbilder (Modena und Dresden). Ebenso schillert das Licht auf den Panzern seiner bedeutenden Porträts — meist Giorgione oder Seb. del Piombo genannt.

261. **Venedig**, die Stadt des fröhlichen, heiteren, durch die vielen Beziehungen zum Orient zur Sinnlichkeit neigenden Genußlebens, entfaltet sich im Cinquecento selbständig zu glänzender Pracht. Die Kunst sollte eine Lust, ein Entzücken für das Auge sein, und so suchten die Venetianer das, was uns am direktesten, am unbewußtesten eine Freude bereitet, die Schönheit des menschlichen Körpers, den Glanz des Lebens. Alles, was anstößt, was uns nur aufregt, das Unharmonische, Unschöne, das stark Bewegte, selbst das, was allzutiefes Nachdenken verlangt, wird vermieden, wie harte Linien oder grelle Kontraste. Bellinis Kunst war noch durch Mantegnas Einfluß voll Herbheit und streng. Jetzt schwelgt man in der sinnlichen Fülle der Formen und der glänzenden Pracht der Farben. Bei der großen Begabung für die Farbe wird im Kolorit das Höchste geleistet.

262. **Giorgio Barbarelli** gen. **Giorgione** (geb. 1477 (?), † 1510) ist der eigentliche Begründer dieser Richtung. Er ist, wie alle bedeutenden Maler Venedigs, aus Giov. Bellinis Schule hervorgegangen. Im Anschluß an ihn bildet er eine Auffassung aus, die in ihrer großen Vornehmheit und unendlichen Delikatesse ihn zum Meister ersten Ranges erhebt. Seine frühen Werke, so das für die Hauptkirche seiner Vaterstadt Castelfranco (1504/5) gemalte herrliche Altarbild, ist in den schlanken, schönen Gestalten und dem hohen Aufbau noch etwas ceremoniell altertümlich im Geiste Bellinis. Aber die herrliche Leuchtkraft der Farben, die Pracht der Landschaft, die Schönheit der Formen lassen das Bild, das reinste, schönste zu Beginn der neuen Zeit, alles Kommende ahnen. Weiter begiebt sich der Künstler auf das Gebiet des Genres, wobei jedoch, wie die kleinen Bilder in den Uffizien schon zeigen, die Figuren nur eine herrliche Landschaft beleben sollen. Schon wegen der Darstellung der heranziehenden Gewitter interessant, bedeutend von phantastischer, magischer Wirkung ist die sogenannte Familie Giorgiones (Palazzo Giovanelli). Entzückend, jugendfrisch die feinen novellistischen Gestalten. Denselben vornehmen Charakter trägt auch das tieffarbige Porträt eines Maltheserritters (Uffizien) und das leider nur als Bruchstück erhaltene sehr schöne Bild: Die drei morgenländischen Weisen, in Wien. Die so schlichte Pracht der Farben und die klare, sichere Zeichnung schlanker Formen — man beachte die feinen Hände, die herrlichen Landschaften — üben tiefen Reiz aus.

Seinen letzten Jahren gehören das „Konzert“ (Louvre) und die

„Venus“ (Dresden) an. Auf beiden will er die Schönheit des voll entwickelten weiblichen Körpers uns vorführen. Es reizt ihn schon mehr, die ganze Weichheit der Modellierung des Körpers in bequemer Stellung darzustellen. Die fließenden Linien, die Schönheit der Formen, der warmen Töne sind in der Empfindung so feinster, keuscher Naivität. Welch unendliche Feinheit der Ausführung, welch edle Auffassung strahlen auch aus diesen Bildern, wie gewöhnlich erscheinen im Vergleich dazu die Frauen Tizians in ihrer Sinnlichkeit, und wie unfein sind die Falten, die starken Farben des vorne sich breitenden Tuches, welches dieser auf Giorgiones Venus zufügte.

263. Tiziano Vecellio, geb. 1477 in Vercelli, 1516 Maler von Venedig, im gleichen Jahre an den Hof von Ferrara berufen, 1523 und 1527 arbeitete er für die Gonzagas in Mantua, 1532 und 1533 porträtierte er zum erstenmal Karl V. Bald (1537) ging er zum Herzog Guidobaldo nach Urbino, 1545 nach Rom zu Paul III.; 1548 und 1550 war er in Augsburg am Hofe.

Dieser Heros an Lebens- und Schaffenskraft, fast ein Jahrhundert Neues, Wunderbares hervorbringend, hat andere, gegenüber Giorgione, kräftigere, männlichere Qualitäten. Uebermenschlich begabt, löst er die größten Aufgaben wie spielend, nirgends noch bleibt ein Rest mühsamer Qual der Arbeit. Niemand hat solche Fülle sinnlicher Schönheit, glänzender Augenlust gegeben, und niemand ist in der Kunst zu allen Zeiten der gleich Gefeierte gewesen, wie Tizian. Er ist durchaus Maler, scharfer Beobachter bei kühlem, berechnendem Verstande. Für geistreiche Idealisten, gedankenvolle Litteraten ist er ebensowenig wie für zart empfindsame Gemütsmenschen. Seine Naturkraft giebt die irdische Welt mit den glänzendsten Mitteln der Technik und belebt von mächtiger Leidenschaft.

264. Die Werke seiner Frühzeit lassen den Einfluß des ernsten Bellini und des liebenswürdigen Giorgione erkennen. Sie zeigen ruhige Figuren, still vor sich hinblickend, schöne, durchgearbeitete Charaktere. Bei feiner Modellierung und sorgfältiger Malweise fesseln glänzende, glühende Farben. Seine Altarbilder (Antwerpen, S. Salute Venedig, drei in Wien, Paris ꝛc.), wie seine Fresken (Padua, vier in Scuole) werden noch übertroffen von den mythologischen Darstellungen, vor allem von „Amor sacro e profano“ (Borghese). Eins der herrlichsten Bilder der Welt, besitzt es große Schönheiten: das weichstoffige Gewand der Keuschen links, das tiefglühend rote, flatternde Tuch an der Seite des überaus herrlichen Frauenkörpers rechts. Die herrliche giorgionesche Landschaft dahinter, der reizende Amor vor dem dunklen Baum in der Mitte, und über allen wie ein traumverlorenes Geheimnis, ein ungelöstes Gleichnis „Die himmlische und die irdische Liebe“, „Liebe und Sprödigkeit“, „Venus Medea überredend“. Gleiche Glut und Pracht bietet er im Halbfigurenbild, jener speziellen Bildform, in der die Venetianer ihr Bestes geleistet haben. Sein edler „Christus mit dem Zinsgroschen“ (Dresden), die herrliche „Herodias“ (Gal. Doria, Rom) und das groß gedachte, Giorgione genannte „Konzert“ (Pitti), entzücken durch das jugendliche, warme Empfinden und die zarte Behandlung. Sie haben einen so frischen Reiz, den spätere Glanzwerke nicht übertreffen, nicht erreichen.

Aber mit den Jahren tritt an die Stelle jener jugendlichen Feinheit eine sinnliche Fülle. Welche

Ueppigkeit quillt aus den weichen, vollen Formen der sogenannten Geliebten (Louvre, besser Laura de Dianti bei der Toilette, neben ihr Alfons von Ferrara) aus der herrlichen Flora (Uffizien), und der mit dem schwellenden Goldhaar den vollen Leib umhüllenden Magdalena (Pitti). Letztere hat er noch prächtiger 30 Jahre später wiedergemalt (Neapel).

265. **Die „Venus von Urbino"** (um 1530, Uffizien) entzückt durch die hellen, lichten Farben in frischer Buntheit, die reinen, jugendlichzarten Formen, die von dem Weiß des Leinentuches sich abheben. Dazu tritt in blendenden Gegensatz eine in demselben Raume (Tribuna) aufgehängte, ca. 20 Jahre später gemalte „Venus mit Amor", die vollen sinnlichen Formen auf ein rotes Sammettuch gebreitet und in wirksamem Kontrast eine Landschaft als Hintergrund. Es ist der große spätere Stil, der mit immer einfacheren, aber gewaltig wirkenden Mitteln arbeitet. Dahin gehören die überaus schöne Venus in Madrid „Im Liebesgarten", verschiedene Danaëgestalten (Neapel, Petersburg) u. a.

266. **Die größeren mythologischen Darstellungen:** Venus und Adonis (Louvre), die Bacchanalien (zwei in Madrid, eines in London), vor 1530 für Alfons von Ferrara gemalt, glänzen durch die Pracht, Leuchtkraft der Farbe und durch die frische Lebendigkeit der schönen Figuren. Am gewaltigsten jedoch übersetzt sich die Leidenschaft nicht nur in Farbenpracht, sondern auch in Bewegung auf seinen großartigen Altarbildern. Die Reihe beginnt mit der Himmelfahrt der Maria (Assunta 1518, Akademie Venedig). Die Madonna nicht nur, auch Gott Vater oben und die ganze Apostelschar ergreift es wie ein Sturmwind nach oben, dazu die außerordentliche Farbenglut, das Schwelgen im Glanz und die entzückende Engelschar. Man denkt an Correggio, an Raffaels fast gleichzeitige Transfiguration, deren göttliche Himmelsgruppe zwar nicht annähernd erreicht ist. Aber Tizian allein hat die Aufgabe gelöst, das Himmlische und das Irdische zu einem ergreifenden Ganzen zusammenzufassen, zu packen. Mächtig sind die in Wolken schwebenden Madonnen über Heiligen (1522, Ancona, 1523, Vatikan), aber alle übertrifft an vollendeter Schönheit und Großartigkeit das Altarbild der Familie Pesaro (1526, Frari). Wie frei malerisch sind die Gestalten um das kühn seitwärts gestellte hohe Postament der Madonna gestellt und wie mächtig steigen — zur Schaffung eines großen, idealen Lichtraumes — die Säulen auf. Mit dieser Anordnung ist die befreiende That für eine malerische Gruppenbildung gethan. Noch vollendeter komponiert ist der 1867 verbrannte „Petrus Martire" (1530). Mächtige Leidenschaft ergreift alles, die gewaltigen, wild-hoch in die Lüfte ragenden Bäume. Leidenschaft lebt in der grausigen Mordscene, von der schreckhaft erregt der Begleiter sich abwendet. Selten ist mit gleicher Genialität das Grauenhaft-Momentane zum Großartig-Gewaltigen emporgestimmt.

267. **Seine religiösen Bilder.** Mehr wie ein heiteres Genrebild aus dem glänzenden Volksleben Venedigs wirkt der Tempelgang der Maria (1539, Akademie). Schon im großen Altersstil ist La Fede (1555, Dogenpalast), Doge Grimani vor der Figur des Glaubens knieend. Einzelgestalten wie Johannes (Akademie), Hieronymus (Brera), vor phantastischer, in Abend-

glut aufleuchtender Landschaft wirken mächtig. Seine Pietà (Akademie) und besonders die Geißelung Christi (München) zeigen den Greis auf seiner letzten Höhe. Sie sind großartig breit hingemalt, in jenem letzten malerischen Stil, der auf das Zusammenfließen der Farben im Auge bei großer Entfernung rechnet.

268. **Als Porträtmaler.** Was Tizian als Porträtisten betrifft, so muß man immer bedenken, daß er in der Hauptsache Maler, glänzender Kolorist war und ein farbenglänzendes Bild schaffen wollte. Der Persönlichkeit trat er darum nicht als studierender Naturalist entgegen und hob daher nur immer die frappanten Eigenschaften derselben heraus, und zwar entsprechend seiner Natur die gewaltsamen, energischen oder häßlichen Charakterzüge. Die Frau war ihm immer die Venus. Die Herzogin von Urbino ist von ihm öfters gemalt, einmal nur leicht im dunklen Pelz über dem schönen Körper (Wien), ein andermal in dem zauberhaft abgestimmten farbigen Kleid und der überaus duftigen Modellierung, als herrlichste seiner Frauengestalten, „La Bella" (Pitti) und endlich älter als Herzogin, das Pendant zu ihrem Gemahl Francesco Rovere (1537, Uffizien). Aehnlich zart behandelt ist Isabella d'Este (Wien); ganz entzückend in der lichten, leuchtenden Farbe die zwölfjährige Tochter des Roberti Strozzi (1542), in Berlin, wo auch seine durch das Motiv der erhobenen Fruchtschale schön bewegte Tochter und sein großartig breit, energisch gemaltes Selbstporträt in nervöser Erregung, sich befinden. Ferner eine große Zahl männlicher Charakterbildnisse: Pietro Aretino (Pitti), fixierend ausschauend, ein mächtiger Kopf, aus den Augen nicht gerade Liebe, aber Energie und scharfer Verstand strahlend, der greise Paul III., skizzenhaft, in ganzer Figur, sitzend zwischen dem stehenden Sohn und Enkel, an Raffaels Leo X. erinnernd, jedoch freier, malerischer, ferner als Halbfigur, sitzend in großartiger, malerischer Behandlung (Neapel), herrliche Dogenbildnisse und endlich am berühmtesten seine Porträts Karls V. Zuerst malte er ihn 1532/3 in prächtigem Kaiserornat, das unangenehme Gesicht vorzüglich wiedergegeben in den Charakterzügen, dann 1548 im Panzer mit Speer, auf leicht aufspringendem Pferde, vor schöner Landschaft, endlich im gleichen Jahre etwas müde, in Haustracht dasitzend, vorzüglich als Charakterstimmungsbild (München).

269. **Palma Vecchio.** Von dem bedeutendsten neben ihm, Sebastiano del Piombo, war schon früher die Rede. Palma Vecchio (1480 in Bergamo, † 1528). Begabt mit außerordentlichem Schönheitsgefühl, hat er zwar einige gute Altarbilder: Petrus zwischen Heiligen (Akademie), Madonna (S. Stefano Vicenza), Anbetung (Brera), geschaffen, aber wirklich hervorragend sind nur seine weiblichen Halbfiguren. Er ist der echte, weichliche, venetianische Existenzmaler. Von einer hellen, noch ziemlich festen Malweise ging er allmählich zu unbestimmten weichen Formen und gelblich getöntem warmen Fleischton, zu seinem sogenannten „blonden Stil" über. Seine schönsten Bilder sind in Wien: Lucretia, Violante, herrliche blondlockige Frauenbüsten in leuchtendem lichten Karnat. In Dresden: die berühmten drei Schwestern, eine schöne liegende Venus 2c. Daneben sind noch einige ganze Figuren: seine sehr schöne „Heilige Barbara" (S. Maria Formosa) und „Adam und Eva" (Braunschweig).



Madonna del Cardellino
von Rafael Sanzio
Original in der Tribuna in Florenz



Die Verklärung

von

Rafael Sanzio

Original in der Pinakothek des Vatikan in Rom



Der Zinsgroschen
von Tizian
Original in der Galerie in Dresden



Die himmlische und irdische Liebe von Tizian

Original in der Galerie Borghese in Rom

270. Lorenzo Lotto. Reichere Erfindung und einen unendlich feinen Sinn für die zartesten hellen Lichter zeigt Lorenzo Lotto (1480 zu Treviso, † 1556). Die Unruhe eines unstäten Wanderlebens drückt sich auch in der Nervosität seiner Gestalten und unsicheren Komposition aus. An Bellini erinnern einige noch streng gemalte Halbfigurenbilder (Neapel, Borghese) und ein prächtiges Altarbild (1508, Recanati), 1506—12 war er in der Mark Ancona und in Rom, 1513—24 schuf er in Bergamo eine Reihe seiner prächtigsten Bilder (S. Spirito, S. Bartolomeo, S. Bernardino ebendort), aus denen Correggios Auffassung stark leuchtet, sowohl aus den brillanten Lichteffekten und reizvollen Köpfen, wie aus übertriebenen Verkürzungen und Ueberschneidungen. 1526 nach Venedig zurückgekehrt, schloß er sich eng an Tizian an, unter dessen Einfluß schöne Altarbilder (Carmine, S. Giovanni e Paolo, Venedig und verschiedene in Ancona) und besonders herrliche Porträts entstanden. Zarte Lichttönung, feine Färbung und lebendige Auffassung machen sie denen Tizians fast ebenbürtig: drei Porträts in der Brera, eine Frau besonders schön, zwei in London und ebenda eine herrliche Familie, andere in Villa Borghese, wo auch das schöne mythologische Genre „Sieg der Keuschheit“; im Pitti die „Drei Lebensalter“ aus früherer Zeit, ein schönes, zartfarbiges Halbfigurenbild, so giorgionesk, daß man es diesem neuerdings zugeschrieben.

Die Zahl der guten Maler zweiten und dritten Ranges ist eine so große, wie nirgends. Ein naiver Naturalismus, der jeden Venetianer anspornte, das Geschaute so gut wie möglich darzustellen, hält sie auf einer andern Höhe, als die manierierten, die großen Meister nachahmenden Florentiner und Römer. Die immer schönfarbigen Existenzbilder, die guten Porträts machen keinen Anspruch, große Gedanken zu verwirklichen, aber sie sind immer frisch, rein künstlerisch-malerisch genommen doch von Bedeutung.

271. Giov. Antonio da Pordenone (1483—1539) hat eine große Anzahl guter Fresken in seiner Heimat und in der Umgegend von Venedig geschaffen. Sie zeigen frische, lebendige Auffassung und ein an Giorgione und Palma Vecchio erinnerndes feines Helldunkel. Ein gewisser Bernardino Licinio da Pordenone (dat. Bilder 1524—44) hat gute Porträts geschaffen.

272. Paris Bordone (1500—71), Schüler Tizians und Palmas, ist von außerordentlichem Liebreiz, besonders in Porträts (Uffizien, Pitti, Brera, London ꝛc.). Er liebt rote Gewänder und rotes Haar zu einem rosigen Fleischton und volle grüne Landschaft. Sein schönstes großes Bild ist eine Ceremonie „Der Fischer überreicht dem Dogen den goldenen Ring des heiligen Markus“ (Akademie), hübsch auch ein heiliger Georg (Vatikan).

274. Die Familie der Bonifacio wird auf drei Glieder gezählt: Bonifacio Veronese († 1540), unter Palmas und Giorgiones Einfluß der bedeutendste, der schwächere, steife Bonifacio Veneziano († 1579) und einen noch nicht ganz sicheren Bonifacio Veronese II (geb. 1494 (?) bis 1553), der zwischen beiden steht.

274. Schule von Brescia. Während die Lokalschulen von Vicenza, Padua ꝛc. keine Sprossen in dem Stil des neuen Jahrhunderts trieben, entstand in Brescia unter dem Einfluß Venedigs eine bedeutende Schule. Giovanni Girolamo Savoldo (1480—1548) läßt sehr stark

die Schule Palmas erkennen, daneben jedoch eine beinahe ferraresische Vorliebe für Abendbeleuchtungen bei kühler Färbung und genrehafte Erzählungen. Bedeutender ist der leidenschaftliche Girolamo Romanino (1485—1566). Glühender Farbenpracht und schöner Formengebung in seiner Frühzeit tritt bald ein feiner Silberton und helle leuchtende Färbung entgegen. Manchmal ist sein Kolorit tiefleuchtend rötlich. Neben all seinen vielen schönen Bildern (Brescia, Padua, Berlin) sehr lebhaft aufgefaßte Fresken in Brescia, Cremona und Trient.

275. Moretto. Nicht von gleicher Kraft aber feiner ausgeglichen sind die Werke Alessandro Bonvicini, genannt Moretto (geb. um 1498, † 1555). Er entwickelte unter Palma und Romaninos Einfluß ein außerordentlich feines Kolorit in zartem perlgrauen Silberton, der freilich später ins Kühle übergeht, wie denn auch seine wehmütig-stillen Gestalten oft ein nur beschränktes Maß von Lebenswärme haben. In Brescia prangen noch seine schönsten Werke. Wie Palma hat er eine Vorliebe für prächtige schöne Frauengestalten in herrlicher Gewandung (Brescia, Wien, Petersburg).

276. Giovanni Battista Moroni. Seine guten Porträts (Brescia, London) erscheinen voller, als die seines Schülers, des als Porträtmaler berühmten Giovanni Battista Moroni († 1577). Die Bildnisse schlicht, in hellem Silberton und klarer Formengebung, geben die Menschen fern von jeder Pose und Affektiertheit. (Brera, Uffizien, Brescia, viele im Auslande, vier in Berlin, zwei in London, vier im Louvre 2c.) Giovanni Cariani (von 1480—1541) aus Bergamo, wo seine schönsten Bilder noch sind, von vornehmer Haltung und weicher, heller Malweise, wird besonders in den Bildnissen oft mit Giorgione verwechselt.

Inzwischen hatte auch die Kunst von Venedig die große Gefahr des Manierismus zu überwinden.

277. Jacobo Robusti Tintoretto (1519—94), außerordentlich begabt, ein Schüler Tizians, zeigt in seinen früheren Bildern herrliches goldenes Kolorit und schöne Farbeneffekte. Die Scenen sind voll von Temperament: Vulkan, Venus, Amor, Kreuzabnahme (Pitti), Beweinung (Brera), Wunder des heiligen Markus, Adam und Eva, Ehebrecherin (Akademie, Venedig), sind glänzend in leuchtend warmem Ton. Zuletzt bricht jedoch seine wilde Leidenschaft gewaltsam durch und wie Correggio ist er bei der Wahl der Mittel ganz maßlos. Das wirkt besonders brutal bei den großen Scenen aus der heiligen Geschichte in S. Rocco, wo er die Scenen ganz in das gemeinste Volksleben hinabzieht. Er überfüllt die Bilder mit verwirrenden Nebenfiguren. Er will große mächtige Räume schaffen und hat das in genialer Weise erreicht. Er legt dazu über das Ganze einen gedämpften Stimmungston, der erst golden, später silbergrau gehalten, großen Eindruck macht. Die mächtige Kreuzigung ist das gewaltigste Stück der ganzen Reihe, in der viel Unerfreuliches sich befindet. Beinahe noch ungünstiger wirken seine Fresken im Dogenpalaste. Will man wirklich Gutes, ohne Geschmacklosigkeiten, von ihm sehen, so muß man sich seinen Porträts zuwenden. Als strenger Naturalist und scharfer Beobachter studiert er seine Leute und malt dann sorgfältig, wie um malerischer Effekte willen, breit, in leuchtenden Farben seine ausdrucksvollen, ruhig dastehenden, selten bewegten Porträts (sehr

schöne in Venedig, Pitti, Uffizien 2c.).

278. **Paolo Veronese** (1528–88) entstammt der Schule von Verona. Erst seit 1555 in Venedig, wo Tizian auf ihn wirkte, eignete er sich die ganzen Vorzüge der venetianischen Kunst an. Aber entgegen der krankhaften Leidenschaftlichkeit Tintorettos verlangt sein froher und heiterer Sinn wieder nach glänzendem Genuß. Nicht in der Wiedergabe stark bewegter, innerlich gewaltiger Scenen, um so mehr in der naiven Darstellung des entsprechenden Sein sucht er seine Aufgaben. Es ist die reine Existenzmalerei, die hier mit wieder gesteigerten Mitteln vielleicht ihre schönsten Blüten getrieben hat. Er bringt die Lichtmalerei auf eine Höhe, die kaum überstiegen. An Stelle Tizianischen tiefen Goldtones tritt ein entzückend zarter Silberglanz, scharfe Linien, schwere Formen wie starke Farben werden gemieden, lösen sich zart auf. Seine blonden Frauentypen sind von entzückendem jugendlichen Reiz, die Männer zeigen keine große Energie. Für seine Altarbilder wählte er Tizians Madonna von Pesaro sich zum Vorbild: S. Catharina, S. Francesco della Vigna (Akademie). Sehr schön gemalt in glänzender Pracht, fein silbergrau schimmernder Färbung und voll Ausdruck sind seine Martyrien (S. Sebastian), S. Georg (S. Georg, Verona), ferner S. Giustina (Uffizien und Padua). Jede große Erregung oder starke Bewegungen vermeidend wählt er, fern von Ekstase, den stillen Moment, in dem der Heilige mit einem letzten demutsvollen Blick nach oben sich ergiebt. Der fröhlichste Glanz strahlt aus seinen prachtstrotzenden Gastmählern (Akademie, Venedig, Monte Berics bei Vicenza, Brera, Turin, Louvre, Dresden). Diese gehören — so weltlich, irdisch, unkirchlich sie sind, zu den schönsten Werken einer farbenprächtigen Malerei. Eine glänzende Architektur giebt dem Ganzen ein sicheres Gerüste, licht weißschimmernde Gebäude im Hintergrund stimmen den Grundton für die unendliche reiche, leuchtende, heitere Farbenskala. Von gleichem Glanz sind seine Deckenbilder: „Triumph der Venetia“, ferner der „Raub der Europa“ im Dogenpalast. Das Glänzendste jedoch in der herrlichen Abwechslung von mythologischen Scenen, Einzelfiguren und prächtigen Gebirgslandschaften bieten die Fresken der kleinen Villa Barbaro (jetzt Giacomelli) in Maser, von Palladio gebaut (1566). Einen Nachfolger hat Paolo nach zwei Jahrhunderten in T i e p o l o gefunden, der das Licht hell leuchtend aufstrahlen läßt, aber doch, entsprechend dem Geist seiner Zeit, jede architektonische Haltung und sichere Formgebung aufgiebt und wild wird in den nun fast ganz von unten gesehenen Figuren.

Die kleinen Landschaftsmaler Canaletto und Guardi (18. Jahrhundert) geben gefällige Bilder im Rokokostil.

279. **Deutschland.** Die Entwicklung der Kunst nahm hier einen ganz anderen Verlauf. Zu der Ungunst sozialer und klimatischer Verhältnisse kam hinzu, daß religiöse Fragen, die Reformation, den Geist der Deutschen auf andere Bahnen lenkte, ja die Gemüter zu bilderstürmerischen Kämpfen erregte. Die Malerei stand noch im XV. Jahrhundert auf höchst primitivem Standpunkt, da man die großen Schnitzaltäre vorzog, an denen eben nur auf Klappflügeln Bilder gemalt wurden. Die Bildhauerarbeit und die Tafelmalerei wurde meist von derselben Hand ausgeführt. Es sind dabei aber einige sehr treffliche Meister, wie Hans Multscher aus

Ulm, Michael Pacher aus Tirol, Veit Stoß, Hans Pleydenwurff und Hans von Kulmbach aus Nürnberg u. a. thätig gewesen. Ferner fanden die Künstler im Bilddruck eine neue Ableitung. Der vom Zeugdruck ausgehende Holzschnitt und noch mehr der vom Goldschmiedehandwerk abgeleitete Kupferstich waren die eigentlich populären Künste. Es entsprach der starken deutschen Phantasie, in solch einfach-intimen, ausdrucksfähigen Techniken zu arbeiten. Wer die deutsche Kunst in ihrem ganzen Umfang kennen lernen will, muß die Kupferstiche und Holzschnitte, wie in Italien die Fresken, studieren. Ein oberdeutscher Meister E. S. um 1466/67 noch dürftig in der altertümlichen, magern Formgebung, gab zuerst dem Grabstichel die künstlerische Kraft, den Gestalten tiefen Ausdruck und Leben zu geben und zwar mit Hilfe eines sehr feinen Striches, indem er in den dunklen Schattenbildern mit Kreuzstrichlagen arbeitete.

280. **Martin Schongauer.** Aber der erste wirklich bedeutende Genius, der im Kupferstich sein Schaffensgebiet fand, ist Martin Schongauer „Hübsch Martin" aus Kolmar, der als Sohn eines Goldschmiedes, ca. 1445 geboren — starb schon 1491 — früh mit der Technik vertraut wurde. Den Typen seiner Gestalten nach scheint er bei Rogier van der Weyden gewesen zu sein. Aber er übertrifft diesen fast an dramatischem Leben und Kraft des innerlichen Ausdrucks wie an genialer Phantasie, wirkungsvollen Beleuchtungen und großem Taktgefühl neben einem guten Realismus, der freilich noch nicht zu sicheren, aus sorgfältigem Studium des Körperbaues entstandenen Formen kommt. Seine Gestalten sind noch die alten, gemütvollen, gotischen, aber beseelt von großer Lebenskraft und Frische. Eine vorzügliche Technik mit Kreuzstrichlagen und einer ausgezeichneten Linienführung, bei der jede Linie der Rundung der Form folgend, an dunklen Stellen kräftig breit aufgesetzt wird, nach den helleren Partien jedoch zart verläuft, macht diese kleinen Stiche zu Meisterwerken ersten Ranges. 113 Blätter, bezeichnet M. × S. sind bekannt. Die berühmte Passionsfolge, Blätter wie die große höchst dramatisch aufgefaßte Kreuztragung, Kreuzigungen voll lebendiger, bewegter Tragik, der wegen der herrlichen Lichtführung bewunderte Tod der Maria, von zartester Innerlichkeit Magdalena vor Christus, endlich in phantastischem Humor der heilige Antonius u. a. m. Von Malereien ist nur die „Madonna im Rosenhag" (1473 Kolmar, S. Martin) sicher von seiner Hand. Sie erinnert an Rogier van der Weyden in der mehr zeichnerischen Behandlung und den Typen von schwermütiger Wirkung, so reizend die Rosenhecke mit den Vögeln vor Goldgrund ist. Ferner werden zwei Madonnen, die eine der Kolmarer sehr verwandt (Samml. Sepp, München), die andere in Halbfigur, das Kind im Buch blätternd (S. Klinkosch, Wien), zwei außerordentlich zart ausgeführte heilige Familien, ihm zugeschrieben.

281. **Albrecht Dürer.** Eine äußerst würdevolle Nachfolge fand Schongauer in Deutschlands größtem Künstler, in Albrecht Dürer.

Dieser, der zweite Sohn eines aus Ungarn eingewanderten Goldschmiedes und der Nürnbergerin Barbara Holper, wurde geboren den 21. Mai 1471 in Nürnberg; zuerst Goldschmied, ging er 1486 zu Michael Wohlgemut, der kein bedeutender Meister, doch für eine gediegene, von den Niederländern abgeleitete Technik in seiner großen Werkstatt, einer Art Altarbilderfabrik, sorgte. 1490 ging der junge Künstler auf Reisen,

wollte Schongauer in Kolmar besuchen, den er jedoch nicht mehr am Leben fand, und reiste wahrscheinlich über Basel nach Oberitalien. Nach Nürnberg 1494 zurückgekehrt, heiratete er Agnes Frey und gründete 1497 eine eigene Werkstatt. Bald ist er mit allen bedeutenden Leuten, besonders mit Willibald Pirchheimer eng befreundet. 1505 bis 1507 war er wieder in Venedig, 1518 in Augsburg. 1521—22 hielt er sich in den Niederlanden auf, wo er überall als großer Meister gefeiert wurde. Er starb den 6. April 1528.

Dürer fand, selbst von hoher Leidenschaft beseelt, die Malerei auf niedriger Stufe. Nirgends hatte ein ernstes naturalistisches Streben die Grundlage zu einer neuen gesunden Kunst gelegt. Er mußte sich, den Deutschen, erst eine Kunst, einen Stil, man kann sagen aus dem Nichts, schaffen. Und er hat diese Arbeit eines Giganten an zielbewußter Energie und lebensvoller Erfindung gethan. Seine gewaltige Individualität, die alles aus eigener Empfindung neu schuf, begeistert, ohne daß wir, wie in Italien, nach dem Organischen der künstlerischen Entwicklung im Vergleich zu andern fragten. Er steht wie Michelangelo allein. Neben dieser hohen moralischen Kraft, die nur momentan ganz innerlich Empfundenes und das mit Wahrheit giebt, die nie sich selbst, geschweige denn andere wiederholt, welch unendliche Fülle einer überschwellenden Phantasie und trotz aller Sprödigkeit welch überraschender Reichtum herrlicher Kompositionen und nie übertroffener Charaktergestalten in allen Temperamenten und Stimmungen. Das Schönste ist verborgen in den zeichnerischen Künsten, während auf seinen großen Bildern die Erbteile einer primitiven Kunst, Unruhe und Ueberladung, wie Mängel an feinem Farbensinn stören.

282. **Seine Maltechnik.** Dürer hat sich in verschiedenen Maltechniken versucht. Seine frühen Bilder sind in Wasserfarben ausgeführt (Herkules in Nürnberg, Dresdener Altar). Später malt er in Oel. Das Mittelstück des Baumgärtnerschen Altars (ca. 1503, München) mutet niederländisch an. Bedeutend übertroffen wird es von der glänzenden Anbetung der Könige (1504, Uffizien) in der Frische der Darstellung, der feinen Durchbildung des schönen Kopfes, der freudvollen Pracht der Farben, der Landschaft, der naiv liebevollen Darstellung der hinreißenden Kinder und jeden Details — (Schmetterlinge, jedenfalls sein reizvollstes Bild). „Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur“, sagte er. Seine venetianischen Bilder sind weniger naturfrisch. Die Madonna mit dem Zeisig (Berlin), mit starkem Anschluß an venetianische Halbfigurenbilder, ist sehr bunt, das in venetianische Farbenglut getauchte Rosenkranzfest (Kloster Strahow, Prag) von herrlichem symmetrischen Aufbau und mit vorzüglichen Charakterköpfen (Papst Julius II. und der junge Maximilian). Der in fünf Tagen gemalte „Christus zwischen den Schriftgelehrten“ (Pal. Barbarini, Rom) ist mehr ein Kuriosum. Ein kleines, aber sehr schönes Kruzifix (Dresden) erinnert in der Zartheit der Formen und der Beleuchtung an Giorgione. Die beiden großartigen Gestalten des Adam und der Eva (die Originale wohl in Madrid, während die in Pitti vorzügliche Kopien) bezeichnen den Höhepunkt der malerischen Technik Dürers und sind auch in ihrer Formenschönheit Früchte des venetianischen Aufenthaltes.

283. **Altarbilder und ähnliche Darstellungen.** An Komposition in dem strengen Aufbau bedeuten den Höhepunkt der Hellersche Altar (1509, Frankfurt a. M.) und das großartige Allerheiligenbild (1511, Wien). Die Gestalten stehen da oder knieen

still würdevoll, in schönstem symmetrischen Aufbau, wo gut gewählte Kontraste die gewünschte Bewegung geben. Dazu kommen die herrlichen Landschaften, die nie übertroffene Fülle prächtiger Charaktere und Porträts auf dem Wiener Bild. Aehnliche großartig gedachte Bilder schuf er erst Jahre nach seiner niederländischen Reise, die vier Apostel (1526, München) oder die vier Temperamente genannt. Sie übertreffen fast, was ähnliches in Italien geschaffen. Die Größe der Gewandung trägt glänzend bei, die charaktervollen, bis ins kleinste durchgearbeiteten Köpfe zu heben. Mildes, liebevolles Sinnen (Johannes), eifriges, gewissenhaftes Studium (Petrus), energievolle Kraft von bewußtem Denken beherrscht (Paulus), aufbrausende Leidenschaft (Markus).

284. Seine Porträts. Noch mehr beweisen seine glänzenden Porträts die hohe Meisterschaft Dürers als Charaktermaler, als Psycholog. Sich selbst hat er öfters porträtiert, schon 1484 mit dreizehn Jahren gezeichnet (Albertina, Wien), dann 1493 (einst Samml. Felix, Leipzig), endlich als schöner Mann mit dem berühmten langen Lockenhaar (1498 Madrid) und 1500 (München, erst später vollendet). Sehr ausdrucksvoll ist das Bildnis seines Vaters von 1490 (Uffizien) und das des Oswald Krell 1499 (München), ferner aus später Zeit viele Nürnberger, von denen der breit gemalte H. Imhoff (1523 Madrid), der mit außerordentlicher Liebe und in feinem Kolorit ausgeführte Holzschuher, daneben Jak. Muffel (Berlin) zu den besten gehören. An Fürstlichkeiten hat er nur Maximilian (Wien) und Friedrich den Weisen (unvollendet, Berlin) gemalt.

285. Seine Kupferstiche. Sein höchstes Verdienst ist jedoch, daß er die Techniken der vervielfältigenden Kleinkünste auf eine bedeutende Höhe gebracht hat. Im Kupferstich brauchte er die ersten Jahre bis 1500 ca., um die volle Gewalt über den Grabstichel zu erlangen. Er strebt nach genauer Wiedergabe, wobei jedoch auch innere Stimmungen, wie auf dem „verlorenen Sohn" nicht unterdrückt werden. Nach 1500 schwelgt er beinahe zu sehr im Detail, versucht sich in wirksamer Durchbildung der Stoffe, des Fleisches, in feiner Modellierung, wie auf dem „das große Glück", „Adam und Eva" u. a. Es entzückt dabei die naive Freude und die Finesse der Wiedergabe. Während der zweiten Hauptperiode (1511—16 ca.) probiert er alles mögliche; er greift nach der Nadel und erreicht damit große überraschende Feinheiten bei verschiedenen Lichteffekten. Immer herrscht der gedankenreiche Geist. Am schönsten sind die „Kardinaltugenden", Dürers drei berühmteste Blätter. „Ritter, Tod und Teufel" — der Mut — vorzüglich der glänzende Panzer, „Hieronymus im Zimmer" — Häuslichkeit — das Licht in den Raum durch die Fenster eindringend, sehr schön, und „Melancholie" — tiefes gelehrtes Denken; großartig das milde Dämmerlicht überall. Zu den Porträts der letzten Jahre müssen die für die Entwicklung der von Dürer damit zuerst in stilvoller Fassung gegebenen Porträts in Kupferstich hervorgehoben werden: Albrecht von Brandenburg, Friedrich der Weise, sein Freund Pirkheimer und Melanchthon.

286. Seine Holzschnitte. Am großartigsten spricht jedoch des Künstlers hoher Geist in seinen Holzschnitten sich aus. Entgegen der zu leicht in kleinlicher Detaildurchbildung sich verlierenden Stecherei

wurden hier große einfache Linien, breite Flächen gefordert. Er hat hier seiner Phantasie am freiesten die Zügel schießen lassen und dabei in einigen großen Folgen vier sogenannte „Bücher", Monumentalwerke ersten Ranges geschaffen, jedes getragen, durchwebt von einem gleichen Geiste. Schon 1497, in einem Jahre, führte er die 15 Blätter der Apokalypse aus. Die altertümlichen Darstellungen tiefsinniger Auffassungen sind oft schwer verständlich, aber immer von jugendlichem hohen Idealismus getragen. Die „Berufung des Johannes" — die Großartigkeit Gott-Vaters an geistiger Auffassung nicht durch Michelangelo übertroffen — und „die vier apokalyptischen Reiter", das allerberühmteste Blatt, welches je vervielfältigende Kunst geschaffen, sind wie die andern Blätter von einer Kraft des Ausdrucks ohnegleichen, dagegen erscheint die schlecht ausgeführte „Große Passion" schwächlich (7. nach 1500), abgesehen von einigen späteren Blättern (5. um 1510). 1504, in dem Jahre der Wendung zu einer mehr heiteren glänzenden Kunst, sind die nur gezeichnete, schöne, sog. grüne Passion (Albertina) auf grünem Papier, und 1504—5 die ersten sechzehn Blätter des Marienlebens (4 erst 1511) entstanden. Sie geben in mehr idyllisch-genrehafter Erzählung das Leben der Maria. Schon diese Darstellungen sind vorzüglich in den Raum eingefügt worden, jedoch an Schönheit der Komposition durch alle späteren Blätter und durch die kleine Passion (37 Bl. 1509—10) übertroffen. Scenen wie die Kreuzabnahme, Beweinung, Christus, der Maria, der Magdalena erscheinend, Christus und der ungläubige Thomas, Veronika zwischen Petrus und Paulus u. a. sind von geradezu klassischer Auffassung.

287. **Seine Zeichnungen.** Was seine vielen herrlichen Zeichnungen betrifft, von denen die meisten in der Albertina, Wien, Berlin, München, Bremen, London u. a. sind, so hat er da in allen Techniken: Kohle, Kreide, Silberstift, Feder, Sepia, koloriertes Aquarell 2c., die allerverschiedensten Dinge von naturalistischer Aktzeichnung bis zu phantastisch reizender Landschaft ausgeführt. Das Gebetbuch Kaiser Maximilians (1515, 45 Blatt in München) ist in den entzückenden Randverzierungen das liebenswürdigste Werk Dürers, dessen Humor hier am besten zum Ausdruck kommt.

288. **Dürers Einfluß.** Viele Künstler arbeiteten in Nürnberg unter Dürers Einfluß. Ein Schüler ist Hans Schäufelin (geb. 1490 in Nürnberg, † 1539 in Nördlingen). Seine Hauptthätigkeit entfaltete er in Nördlingen, und war sonst sehr im Holzschnitt thätig. Bedeutender ist Hans Sueß von Kulmbach († vor 1522), der als Schüler Jacobo de Barbaris sehr weich, in den Kompositionen klar bei flüssiger Malweise ist; das zeigen der Tuchersche Altar (1511, Sebalduskirche in Nürnberg), Anbetung der Könige (Berlin). Georg Penz (1523, Maler in Nürnberg, † 1550) ist am besten auf seinen Bildnissen.

289. **Die Behams.** Sebald Beham (geb. 1500 in Nürnberg, † 1550 in Frankfurt a. M., wo er seit 1534 war) hat über 500 Holzschnitte und 270 Kupferstiche ausgeführt, in denen ein unruhiger, phantasiereicher Geist in kräftiger, manchmal roher Formgebung die verschiedensten Dinge darstellt. Sein Bruder Bartel Beham (geb. 1502, ging 1527 nach München, wo er 1540 starb) malte ziemlich flüchtige Porträts, sein bestes, Pfalzgraf Otto Heinrich (Augsburg) und die unter italienischem Einfluß groß-

artig komponierte, mit schöner Architektur und in heller Lichtwirkung ausgeführte Auffindung des Kreuzes durch S. Helena (München). Am besten zeigt er auf seinen 92 Kupferstichen entzückend die mythologischen Scenen, die Kinder, Vignetten — voll reicher Phantasie und in zierlicher Ausführung.

Aber Dürers Einfluß schlug weiter über ganz Deutschland durch seine Kunstblätter. Er kam auch dorthin zurück, von wo er sich Kraft geholt hatte, nach dem Oberrhein, nach Kolmar. Dort findet man viele Werke eines Meisters, der an genialer Begabung für das Malerische und an wild-phantastischer Empfindung alles ähnliche übertrifft.

290. **Matthias Grünewald** (zwischen 1470—1480 in Aschaffenburg geboren, in Mainz thätig, starb er um 1529). Wie dieser hat er seinen bedeutenden malerischen Stil aus dem Nichts geschaffen, einen Stil, der in der geistreichen Behandlung und Lösung der verschiedensten Lichtprobleme sowohl wie in einem oft geradezu schauerlichen Realismus dem Correggios verwandt erscheint, daß man, da keine direkten Beziehungen sich nachweisen lassen, dies der mächtigen Einwirkung des Zeitgeistes auf die Entwicklung von Gedanken und Ideen zuschreiben muß. Grünewalds großartigstes Werk ist der „Isenheimer Altar" in Kolmar, bestehend aus einer großen Anzahl von Bildern, welche als eine Art Schrein große bemalte Holzfiguren umfassen sollten. Bald dringt das Licht durch ein hohes Fenster ein in das Innere, wo ein Körper nackt (Sebastian) oder in weiter Gewandung (Antonius) aus dem Dunkel hervorgeholt wird, zu denen in Kontrast die sich unterhaltenden Antonius und Paulus, große Charaktere, und der von den phantastischsten Gestalten in Versuchung geführte Antonius ins Freie gerückt sind. Bald strahlt bunter Glanz aus der Aureola um der Maria Verkündigung, bald eilen heitere barocke Engelsgestalten auf Lichtstrahlen zur Mutter Gottes mit dem Kinde, oder der Leib des aufsteigenden Christus leuchtet wie Sonnen über das rote Gewand und den schillernden Panzer der geblendeten Wächter, während auf der „Kreuzigung" und der ergreifenden „Beweinung" der Körper schon in Verwesung übergegangen ist. Auf den Landschaften, den Himmeln schwelgt er am freiesten in gewaltigen Lichteffekten. Die Ferne ist ganz modern, weich und breit mit leichtem Nebel gegeben. Der Glanz der Farben, das magische Aufflackern der Lichter, die schöne Abendbeleuchtung (Antonius' Versuchung), begeistern, ergreifen, und all das Barocke wird überstrahlt. Man denkt an Correggio oder den späten Michelangelo. Das sind jene rücksichtslosen Gewaltnaturen, die, wenn einmal von der Leidenschaft erfaßt, alle die gewaltsamsten Mittel anwenden, ihr Ziel zu erreichen, ihre Gedanken auszuführen. Aehnliche Kraftbilder befinden sich in Basel (2), Schleißheim, Aschaffenburg, Tauberbischofsheim. Ruhiger sind zwei monochrome Flügel (Frankfurt). Am meisten ausgeglichen erscheint Grünewalds Kunst auf dem Bilde: „Unterredung des heiligen Mauritius und heil. Erasmus" (München), von großartiger harmonischer Farbenpracht sind die Hauptfiguren, der eine in glänzendem Bischofsgewand, der Schwarze in schillerndem Panzer, ein feiner Kontrast und dazu der zarteste Lichtschein mit unendlicher Finesse über die Gestalten eilend.

291. **Hans Baldung.** Ein anderer oberdeutscher Maler, Hans Baldung,

genannt Grien, nach einem eigentümlich aufleuchtenden Grün auf seinen Bildern. (Geboren zwischen 1475 und 1480, lernte er in Straßburg, wo er 1545 starb.) Er ging höchst wahrscheinlich in die Werkstatt Dürers nach Nürnberg. Auch Grünewald hatte großen Einfluß auf ihn, aber beiden Meistern ist er nicht entfernt gewachsen. Seine Gemälde sind im Ausdruck und im Kolorit, einer hellen, bunten, oft harten Farbgebung, ganz bedeutend schwächer. Seine nackten Frauengestalten, zwei vom Tode bezwungen (Basel), zwei Allegorien, Schönheit und Poesie (Nürnberg) sind interessant. Sein Hauptwerk ist der große Altar im Münster zu Freiburg (1511—16 ausgeführt), Krönung der Maria in lichter Himmelsglorie, das Licht vom angebeteten Kinde ausstrahlend, ähnlich wie auf Correggios „Nacht", schön die Flucht nach Aegypten. Später wird der Farbauftrag blechern hart und die Bilder höchst ungleichmäßig. Seine Porträts sind das Beste. Die vielen Holzschnitte und Handzeichnungen zeigen ihn in großer Vielseitigkeit.

292. **Albrecht Altdorfer** (in Regensburg, wohin er 1501 kam, Bürger wird und 1538 starb) stand unter gleichen Einflüssen. Er ist der entzückendste, heitere Genremaler der Zeit. Seine reizenden kleinen Scenen, meist aus früher Zeit (München, Berlin), die Mutter Gottes mit dem Kinde umspielt von Engeln, vor phantastischer freier Landschaft oder in altem Gemäuer, werden immer frisch phantastisch belebt von flackerndem Schein, sei es hellstrahlendes Tageslicht, Abendglanz, oder in dunkler Nacht eine leuchtende Engelsglorie und rötlich strahlende Kerze. Schöner sind einige Helldunkelbilder, wo die Sterne schon verblassen und im Osten die Morgensonne ihre ersten Strahlen sendet, u. a. Lichtprobleme, reizvoll nur in kleinem Format, da auf den großen Bildern die unbeholfenen, zu derben Gestalten stören.

293. **Michael Pacher.** Als ein Meister, der schon sehr früh kräftige Beleuchtungseffekte gab, muß noch der Tiroler Maler Michael Pacher hervorgehoben werden. Er ist Holzbildner und Maler. Schon 1465 hatte er zu Ried bei Bozen einen Altar vollendet. Wie immer ist auch auf seinem bedeutendsten Werk, dem Altar von St. Wolfgang, die Holzschnitzerei das Beste. Sehr schön sind jedoch auch die Malereien (acht Wunder Christi, vier Scenen aus dem Leben des H. Wolfgang). Schönheitsgefühl und Sinn für klare Anordnung der Figuren, herrliche Gebirgslandschaften und an Mantegna erinnernde starke Verkürzungsversuche.

Schwäbische Schule.

294. **Bartholme Zeitblom.** Die Ulmer Schule brachte einen beachtenswerten Künstler hervor, den Bartholme Zeitblom (geb. ca. 1455, 1484 Maler in Ulm, † 1517). Schüler Hans Schühlins, entwickelt er bald einen sehr eigenen Stil. Sein strenger, echt deutscher Geist vermag zwar nicht erregte Scenen, bewegte Figuren zu geben, aber um so schöner sind seine gut gezeichneten, vorzüglich gemalten milden Einzelgestalten. Die herrliche Faltengebung der fein in niederländischen Farbenglanz getauchten Gewänder, der naturwahre Farbton, der warme, liebliche Ausdruck des Gesichtes sind sehr ansprechend. Vielleicht ein Schüler von ihm, Martin Schaffner (1508—39 thätig; † ca. 1541) zeigt nicht die gleiche intime Solidität. Nach früher Derbheit wird er bald weichlich

unter italienischem Einfluß. Palma wirkte günstig auf ihn (Ulm, Flügel zum Dombild).

295. **Bernhard Strigel** (aus Memmingen, ca. 1460, † 1528) steht auch unter Zeitbloms Einfluß. Seine vielen Altarbilder (einige der besten in Berlin) werden sehr übertroffen von den guten Porträts (Berlin, München, viele in Wien).

296. **Friedrich Herlin.** An der Spitze der Malerschule von Nördlingen stand Friedrich Herlin (thätig 1449—72), sehr stark von Roger van der Weyden beeinflußt, was ein großes Triptychon (Nördlingen) beweist. Später kamen Schäuffelin und andere Meister nach dort.

297. **Augsburg.** Aber der Hauptsitz der schwäbischen Schule war Augsburg, beherrscht von den Malerfamilien Holbein und Burgkmair. Der Schule von Nürnberg ist ihr Charakter fast entgegengesetzt. Dort scharfe Zeichnung, charaktervolle Durchbildung der Form und helle Farbe, hier milde, angenehme Linienführung und Komposition, dazu ein sehr warmes, schönes Kolorit die Haupteigenschaften. Die Künstler holen sich hier von Schongauer und von Italien, im Kolorit von Flandern, ihre Anregungen. Von Dürers Einfluß ist wenig zu spüren.

298. **Hans Holbein der Aeltere** (geb. 1460, ca. 1481 Meister, † 1524) zeigt schon früh ein gutes Kompositionstalent und bald eine tiefe, bräunliche Farbengebung bei einem fast sinnlichen Schönheitssinn auf zwei sehr reizenden, miniaturartig feinen Madonnen (Nürnberg) und den Basilikenbildern S. Maria Maggiore (1499) und Paolo fuori le mure (1503, Augsburg).

Die 1500—1503 entstandenen drei großen Passionsfolgen (Frankfurt, München, Donaueschingen) sind entsprechend den damaligen geistlichen Schauspielen derb, fast roh, jedoch voll malerischer Feinheiten. Aber des Künstlers hohe Begabung für eine freie, große Auffassung überwindet allmählich die ererbte Unbeholfenheit. Zuerst im Porträt (1502, Skizzenbuch, Basel) und auf Handzeichnungen (Berlin, Basel), dann auf dem großen Votivbild des Ulrich Schwarz (1508, Privatbesitz Augsburg), der h. Anna Selbdritt (1512, Augsburg) und dem herrlichen S. Sebastianaltar (München), in zartem, hellem Ton. Der Lebensbrunnen (1519, Madrid) ist von oberitalienischen Formornamenten überladen. Sein Sohn folgte seinem Wege.

299. **Hans Burgkmair** (geb. 1473, Schüler seines Vaters Thoman, 1498 Meister, stirbt 1531). 1490 schon ging er auf Reisen nach Kolmar zu Schongauer, dessen Selbstbildnis er später kopierte (München), und wohl nach Italien. Zurückgekehrt, malte er die Petersbasilika, die Lateransbasilika und die Basilika von S. Croce (1501, 1502 und 1504, Augsburg). Von Anfang an zeigt er in schlanken, oft an italienische Schönheit erinnernden Gestalten sichere, feste Zeichnung. Die Farbgebung im Anschluß an Holbein ist wie auf der Krönung Mariä (Augsburg) und den späteren, frisch gemalten drei Madonnen (1509, 1510 in Nürnberg, 1511, Berlin) von warmem, bräunlichem Ton. 1510 trat er in den Dienst des Kaisers Maximilian, führte in Holzschnitt die Genealogie, die Illustration des Weißkunig, viel vom Triumphzug und der Folge der österreichischen Heiligen aus, endlich den ganz in italienischer Ornamentik ausgeführten Damenhof im Fuggerhause zur Feier Maximilians. 1528 entstand endlich das schöne Altarbild

für das Katharinenkloster (Augsburg). Sein Verdienst ist die Einführung der italienischen Architektur und des Ornaments in Deutschland. Schüler von ihm sind sein Sohn Hans Burgkmair der Jüngere und der derbe Jörg Breu. Von ihm beeinflußt ist Christoph Amberger (1530 Meister, starb 1561), trat erst später in engste Beziehungen zu den Venetianern, wie der große Altar im Dom zu Augsburg (1554) zeigt. In Bildnissen hat er sein Bestes geleistet, die in der Ausführung oft nahe an die Holbeins herankommen, ohne jedoch dessen tiefere Charakteristik zu erreichen (drei in Berlin, vier in Augsburg, zwei in Stuttgart, eins in Wien).

300. Hans Holbein der Jüngere. Geb. 1491, Schüler seines Vaters, ging 1515 nach Basel, wo er Erasmus und andere Humanisten fand, 1517 nach Luzern und vielleicht auch nach Italien, kehrte 1519 nach Basel zurück, wurde Meister, Bürger und heiratete die Witwe eines Gerbers Schmidt. 1526 reiste er nach England, kehrte 1528 nach Basel zurück, um 1532 wieder nach England zu gehen, wo er 1543 starb.

Der größte Maler Deutschlands neben Dürer, dessen Gegenpart er in vieler Beziehung ist. Er ist der eigentliche Hochmeister der entwickelten Renaissance im Norden. Nicht von gleichem, in sich gekehrtem, energischem Geiste wie Dürer, aber von heiterer und genußreichen Glanz suchender Lebensluft, hatte er, fast ein Menschenalter später geboren, ganz andere Aufgaben zu lösen. Die Vorarbeit war gethan, und er konnte mit den Mitteln schalten und walten nach Belieben. Er hat es mit genialer Kraft gethan. Sein Vater und Hans Burgkmair gaben ihm schon eine entwickelte Kunstauffassung mit auf den Weg.

Gleich auf seinen ersten Bildnissen des Bürgermeisters Meyer und seiner Frau (1516, Basel, noch schöner die feinen Federzeichnungen ebenda), offenbart sich der künftige große Porträtmaler. Die Farben sind etwas schwer, aber mit Geschmack gewählt. Ferner schuf er damals eine Reihe Wandgemälde zum Schmuck der Häuser außen und innen, die jedoch alle verloren gegangen sind (in Luzern, in Basel, 1521 im Rathaussaal), deren wenige erhaltene Entwürfe (Basel) den Einfluß der Stiche von Mantegnas Caesarzug erkennen lassen, ferner Glasgemälde. Mit leichter Hand giebt er immer prächtigere Festdekorationen, die er in London auszuführen hatte.

301. Die acht Passionsscenen (1521, Basel) zeigen Holbein als vorzüglichen Dramatiker und strengen Naturalisten — Christus im Grabe, eine halbverweste Leiche. — Aber hier und noch mehr auf der andern Passionsfolge in zehn Tuschzeichnungen (Basel, für Glasgemälde) entwickelt er sein Kompositionstalent und macht der Rohheit früherer Darstellungen ein Ende, indem er schon das Zeitkostüm aufgiebt und ergreifende Scenen ins Monumentale steigert.

302. Seine Altarbilder. Er schuf ein zweiflügeliges Altarbild für Freiburg, an Baldung Grien erinnernd, das schöne, im Aufbau ganz oberitalienische für Solothurn (1522), und dann als sein vollkommenstes Werk die Madonna des Bürgermeisters Meyer (1526, Darmstadt). Die Figuren, noch mehr wie dort zusammengefaßt und nach der Mitte sich aufbauend, Maria stehend vor Muschelnische, rechts und links die Stifter, in schönster aufgehobener Symmetrie. Die Farben bis in die Schatten hinein von herrlichster Leuchtkraft, die prächtigsten Stoffe sind wiedergegeben.

303. Seine Porträts. Zu gleicher Zeit schuf er einige seiner besten,

intimsten Porträts, mit miniaturartiger Feinheit, in der Farbe von emailartigem Glanz ausgeführt: Bonifacius Amerbach (1519, Basel) und Erasmus, viermal (1523, Basel, Longford-Castle; Louvre, 1530, Parma), der feine Gelehrtenkopf durch den zarten Mund, die scharfen Linien der Nase, der Augenwölbungen charakterisiert. In England malte er dann die vorzüglichen Bildnisse des Thomas Morus, Henri Guildfort, am berühmtesten Erzbischof Warham von Canterbury. Offenbar wirkten die prächtigen englischen Charakterköpfe höchst anregend auf den Künstler. Seine Porträtkunst und das Kolorit steht auf dem Höhepunkt. Zu dem Besten gehört das frisch, natürlich und innerlich aufgefaßte Bildnis seiner Frau mit beiden Kindern (1529, Basel) und von blendender Farbenpracht sind die Bildnisse deutscher Kaufleute in London in Halbfigur (1532). Das schönste, Georg Gysze (Berlin), zeigt einen hübschen jungen Mann, einen Brief eröffnend. Das ihn umgebende Detail, das Spiel der Lichter auf der zarten Hautfarbe, auf dem Glas mit den Nelken ꝛc ist von keinem Niederländer glänzender gegeben. Die Aufträge an den Künstler häufen sich von Jahr zu Jahr, und so behandelt er die vielen geistlosen Hofleute flüchtiger. Schön sind die kühl, hell gemalten: Jane Seymour (Wien), Richard Soutwell (Uffizien), Herzog von Norfolk (Windsor) und als eines der berühmtesten Hubert Morett (Dresden). Die Mittel werden immer einfacher, die Farbenakkorde immer vornehmer, kühler, immer von großer Schönheit. Aber es tritt die Umrißlinie noch schärfer als früher hervor, während die feine Plastik oft nicht mehr durch zarteste Modellierung bewirkt wird. Der harte Gesichtstypus der Engländer mag dazu beigetragen haben.

304. Seine Zeichnungen und Holzschnitte. Um Holbein ganz kennen zu lernen, muß man nicht nur seine Zeichnungen, sondern auch die vielen Holzschnitte studieren. Neben großen Folgen: Illustrationen zur Offenbarung Johannis, zum Alten Testament, dem berühmten Totentanz, entwarf er viele Randleisten, Titelblätter ꝛc.

305. Lukas Müller gen. **Kranach,** Ort in Oberfranken, wo er 1472 geboren, 1504 wurde er nach Wittenberg als Hofmaler Friedrichs des Weisen berufen, reiste 1509 nach den Niederlanden, wurde einer der treuesten Freunde Luthers. Seine Anhänglichkeit ging so weit, daß er seinem Kurfürsten Johann Friedrich 1550 in die Gefangenschaft folgte und befreit 1552 mit ihm nach Weimar ging, wo er 1553 am 16. Oktober starb.

Neben Dürer und Holbein ist er der populärste deutsche Maler, wenn er auch jene beiden nicht entfernt erreicht. Seine ernste ehrliche Biederkeit und die naive, leicht verständliche Darstellung haben ihn dem Volke so nahe gebracht.

Sein erstes bekanntes Werk, Ruhe auf der Flucht (1504, Privatbesitz München), ist zugleich sein bestes. Jugendliche Frische, leuchtender, heiterer Farbglanz, die Kinder reizend, leicht bewegt, die Madonna ohne spätere kokette Geziertheit, seelenvoll im Ausdruck. Auf gleichzeitigen Holzschnitten sind die Gestalten kräftig, oft von großer Formengebung. Venus mit Amor (1509 Petersburg) ist naturalistisch, von plastischer Modellierung, Madonnen (München, Petersburg, Innsbruck), Christus von den Frauen Abschied nehmend (Wien), Christus und Magdalena (München) sind, wie eine Anzahl früher dem Grünewald zugeschriebenen Fresken, frei und breit gemalt und voll Empfindung. Das Jahr 1530 bezeichnet unge-

fähr das Ende wirklich künstlerischer Thätigkeit. Sein Atelier wird jetzt schon mehr zu einer Bilderfabrik, und es ist schwer, das Eigenhändige aus dem Schlechten herauszufinden. Das Atelierzeichen ist die Schlange mit Fledermausflügeln, — zugleich sein Wappen. Eine große Vorliebe hatte er für die Tierwelt, die in reizender Landschaft ebenso wie die naiv dargestellten antiken Mythologien recht lustig anmuten.

306. **Als Porträtmaler.** Tüchtiges hat er im Porträt geleistet. Deutsche Fürsten, die sächsischen, brandenburgischen 2c. wie die großen Reformatoren hat er gemalt. Seine Bildnisse Luthers in verschiedenen Lebensaltern, Luther als Jungvermählter wie auf dem Totenbette und auf dem Bild in Weimar, nach dem Tode gemalt, haben sehr viel zu seinem Ruhme beigetragen. Seine Werkstatt wurde von seinem zweiten Sohn Lukas (1515—1586) fortgesetzt.

307. **Niederrheinische Schule.** In Köln entwickelte sich Ende des 15. Jahrhunderts unter Einfluß oberdeutscher und noch mehr niederländischer Meister die Malerei im idealisierenden, heiter-lieblichen Geiste der Rheinlande. Nur selten lassen sich die Namen der Meister feststellen. Der Meister des Thomasaltares, genannt nach seinem Hauptwerke in Köln (ca. 1490 bis 1510 thätig). Der innerliche Ausdruck der Gestalten, die stark den Einfluß Schongauers erkennen lassen, der Glanz der Farben in den prächtigen Zeitkostümen vor feinem Goldgrund, wie die außerordentlich zarte Modellierung in niederländischer Malweise kehren auf all seinen Bildern wieder. (Bartholomäusaltar, München, Kreuzigung, Köln.)

308. **Meister vom Tode der Maria.** Bedeutender und wegen seiner großen Fruchtbarkeit überall bekannter ist der Meister vom Tode der Maria, nach seinem Hauptwerke in Köln (ca. 1515) so genannt (erste Hälfte des 16. Jahrhunderts). Seine Kunst ist so sehr der von Massys, Scorel ähnlich, mit denen er oft verwechselt wird, daß man seine Heimat ebenso wie die des ihm sehr verwandten Jan Jost von Kalkar in den Niederlanden suchen muß. Später ist er sicher nach Italien gegangen, wo noch eine Anzahl seiner Werke ist, und manche — nach 1524 — starken italienischen Einfluß zeigen. Weiche, volle Gewandung, die runden, leicht modellierten Gesichter mit lieblichem Lächeln ohne tiefen Ausdruck bei rötlichem Karnat, das später (in Italien) bleicher, wie die helle, etwas bunte Färbung kühler wird. Eine große Anzahl schöner Porträts sind vorhanden. Unter seinem Einfluß entwickelte sich Barthel Bruyn (geb. 1493 in Köln, 1519 Meister, starb 1557). Zuerst ganz im Stil seines Meisters, mit großer Sorgfalt arbeitend — sein Hauptwerk dieser Zeit, der Kreuzaltar (München). Nach 1524 in Italien ganz zum Romanisten. Das Beste sind seine Porträts, die breit gemalt und charakterisiert sind. Seine Söhne Arnt und Barthel malten in seiner Manier weiter.

309. **In Westfalen** waren auch einige tüchtige Maler thätig: die Brüder Dünwegge, Heinrich Aldegrever, der fest und scharf gezeichnete Bildnisse malte, und die Familie des Tom Ring in Münster. Ludger Tom Ring der ältere, seine Söhne Hermann und Ludger d. j.

310. **Christoph Schwarz.** Von den späteren Akademikern steht Christoph Schwarz (geb. 1550 bei Ingolstadt, † 1597, Hauptbilder in München) unter Einfluß Tintorettos und Veronese. Wenn

auch ohne tieferen Ausdruck, sind seine Bilder doch gut komponiert (Kreuzigung in der Martinskirche, Landshut).

311. **Hans von Aachen.** Viel manirierter ist der zu seiner Zeit sehr gefeierte Hans von Aachen (1552 in Köln, 1615 in Prag), der ganz früh in Italien sich ausbildete. Sein Schüler Josef Heinz (1565 zu Bern) und noch viel mehr Johann Rottenhammer (1564 in München, 1623 in Augsburg), der sich von den Bolognesen und bei Albani ausbildete, zeigen mehr Frische. Letzterer ist in seinen mythologischen Scenen und den Kinderspielen sehr reizend.

312. **Die Niederlande.** Von ganz anderem Glanze als in Deutschland, mehr dem italienischen Treiben ähnlich, ist das Leben und so die Kunst der Niederlande, wenigstens in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Nachher beginnen bald jene entsetzlichen Befreiungskämpfe, die endlich nach fast 100 Jahren mit der Loslösung des protestantischen, germanischen Holland von dem romanisch-katholischen Belgien endeten. Natürlich wirkte das hemmend auf die Entwicklung der Kunst, und darum verließen viele Meister ihr Vaterland, um in Italien oder Spanien bessere Aufträge zu bekommen. Der Einfluß italienischer Hochrenaissance macht sich bald nach 1500 geltend. Im Gegensatz zu der in den Figuren und ihrer Gruppierung noch befangenen älteren Kunst, der van Eycks und ihrer Nachfolger, wird jetzt die Komposition, die Gruppenbildung, zu einem Hauptproblem.

313. **Quentin Massys** oder **Quinten Metsys** (geb. 1460 in Löwen, 1491 Meister, 1480 zum ersten-, um 1508 zum zweitenmal verheiratet; mit Erasmus, Dürer, Holbein persönlich bekannt, starb 1530).

Von einer zarten, an Memling erinnernden Auffassung bei schon sehr leuchtenden Farben, geht er zu vollerer Breite über, so in den nur ganz milde modellierten Gesichtern von lichtem Karnat, in den leicht gedämpften Farbtönen der weichfaltigen Gewänder des Altars der heiligen Sippe (1509, Brüssel), wo friedvolle Stimmung, seelenvoller Ausdruck, symmetrischer Aufbau unter nur leicht von der Renaissance berührten Architektur zum Feierlichen stimmen. Auf dem großen Triptychon (später vollendet, Antwerpen), erscheint die Beweinung nicht ganz ungezwungen, die dramatische Bewegung auf den unruhigen Flügeln wenig gelungen. Die Farbe ist auch hier von großer, aber feingedämpfter Pracht. Hervorzuheben sind noch die das Kind küssende Madonna (Berlin), Christusköpfe, Halbfiguren der heiligen Magdalena (Antwerpen, Paris, Berlin) und endlich seine Porträts, die er breit gemalt in sprechender Stellung giebt (München, Frankfurt, Berlin). Seine Kopftypen, besonders seine lieblichen Frauenköpfe sind gerne nachgeahmt. Massys hat ferner als Schöpfer des Sittenbildes zu gelten durch seine Halbfigurenbilder („Goldwäger mit Frau“, Louvre).

314. **Lukas van Leyden.** Einen Nachahmer fand er darin in Marinus van Roymerswale (oder Zeeun). Ebenfalls selbständig, fern von italienischem Einfluß, hielt sich der Holländer Lukas van Leyden (geb. 1494, heiratete 1515, lernte Dürer 1521 in Antwerpen kennen, starb 1533). Seinen heiter belebten Figuren giebt er einen besonderen Reiz durch starke Beleuchtung, das Karnatlicht scheint bei leicht bräunlichem Schatten, die Farben im übrigen hell — er ist Lichtmaler. Seine Kompositionen sind sehr originell. Das große Triptychon

in Leiden ist wenig gelungen, viel besser sind seine genrehaften kleinen Bilder (3 in Berlin, 2 München, Wien, Karlsruhe, Petersburg). Seine 177 Stiche, die in Dürers Art ausgeführt, sich sehr durch unbefangene Auffassung und feine Tönung auszeichnen, veranschaulichen seine Entwicklung von einer ungeschickten Frühzeit (1508) über freiere, naturalistische Darstellungen, oft aus dem Volksleben und bizarr, oft großartig komponiert, zu der letzten italienisierenden, von Mark Anton beeinflußten Manier.

315. **Jan Gossart Mabuse.** Der bedeutendste Maler der italienisierenden Richtung ist Jan Gossart Mabuse (geb. 1470 in Mabeuge, 1503 in Antwerpen, begleitete Philipp von Burgund 1508 nach Italien, arbeitete dann verschiedentlich in den Niederlanden, ließ sich schließlich in Antwerpen nieder, wo er 1541 starb). Von G. Davids und Massys Einwirkungen zeigen seine Jugendwerke in ihrer soliden Technik, dem leuchtenden, warmen Kolorit, den schlanken Figuren mit noch individuellem Ausdruck. Der Einfluß Italiens war höchst ungünstig. In der Malweise bewährte er zwar die alte Gediegenheit, aber die Farben werden hart, kalt, der Ausdruck der Figuren leer, maniriert, dazu bildet eine überladene wirre Architektur meist den Hintergrund. Aber seine Bilder (Prager Dombild, Madonna in München, Louvre, Neptun und Amphitrite Berlin, Danaë München) imponieren durch die große Pracht. Am besten sind seine Porträts (Amsterdam, London, Louvre).

316. **Barend van Orley** um 1489, 1518 Hofmaler der Margaretha von Oesterreich, 1532 der Maria von Ungarn, zwischen 1527 und 1532 wahrscheinlich in Rom, starb 1541. Zuerst unter Einfluß Gerard Davids nahm er jedoch bald den stark italienisierenden Stil Mabuses an (Triptychon 1521, Brüssel). In seinen letzten Jahren wird er ganz römisch, entwickelt ein gutes Kompositionstalent, welches sich auf vielen Entwürfen für die Teppiche und Tapeten Brüsseler Fabriken bewährte.

317. **Jan van Scorel** (geb. 1495, kam viel in der Welt herum, ging nach Nürnberg zu Dürer, nach Kärnthen, Venedig, Jerusalem, Rom, kehrte 1525 zurück, starb in Utrecht 1562). Der große schöne Flügelaltar in Ober-Vellach (1520) läßt die Einflüsse des Jakob Kornelissen von Amsterdam, eines tüchtigen Zeichners bei lebhaften gut aufgetragenen Farben, und Albrecht Dürers in günstigster Weise erkennen. Frisch und heiter, entzückend naiv sind die Flügel mit den reizenden Landschaften. Die Bilder nach Rom sind wohl noch im Kolorit, dem warmen Ton anziehend, doch maniriert. Am freisten hält er sich auf den Bildnissen, die flüssig gemalt einen leicht gelblichen Fleischton zeigen.

318. **Joachim Patinir.** Auf die Landschaftsmaler konnte natürlich die fremde Kunst nur geringen Einfluß ausüben. Joachim Patinir (geb. Ende 15. Jahrh. 1515 Meister in Antwerpen, wo er 1524 starb). Seine milden, in zartem Ton gemalten Figuren gehen auf Gerard David zurück. Seine üppigen, phantastischen, oft geradezu barocken Landschaften geben große Flußperspektiven. Bezeichnet sind vier Bilder (Antwerpen, Wien, Karlsruhe, Madrid).

319. **Hendrik Bles.** Ihm schloß sich Hendrik Bles (1500—1540 thätig?), in Italien Civetta genannt, an. In jene phantastischen Landschaften stellte er die barocksten Architekturen, unter deren Bogen sich Anbetungen, Verkündigungen 2c. (München, Madrid u. a.) mit maniriert schlank gezogenen Figuren abspielen bei kühler Färbung.

320. **Hieronymus Bosch.** Später in Italien wird die Farbe heller und wärmer im Ton, der Auftrag breiter und weicher und das Blätterwerk wird freier behandelt. Leicht verwechselt mit ihm der derbe, barocke Hieronymus Bosch (geb. 1464, † 1516).

321. **Peter Brueghel der ältere,** der bedeutendste Landschaftsmaler und Schilderer des Bauernlebens — darum Bauernbreughel genannt — hält sich ganz in seinem nationalen, volkstümlichen Kreise (um 1515 geb., 1551 Meister in Antwerpen, heiratete 1551 die Tochter seines Lehrers, des damals berühmten Stechers Peter Cock und zog nach Brüssel, wo er 1569 starb). Er studierte die Natur, das Volksleben auf den Kirmessen und die Landschaft, welche ihn während seines Aufenthaltes in Italien (1553) allein interessierte. Seine schönsten Bilder — fast alle in Wien — zeigen ihn als phantastischen, idyllischen und kräftigen Sittenschilderer (Faschingszeit1559, Kinderspielplatz 1560, Bauernhochzeit), als großen biblischen Erzähler (Kreuztragung 1563) und endlich als gewaltigen Landschaftsmaler. Die in glühendes Sonnenlicht getauchte „Gebirgslandschaft“, auf der schon dunkle Gewitterwolken aufsteigen, ist noch bedeutender denn der realistisch wiedergegebene „Alpenpaß“ (1567). Zwei vortrefflich lebendige Darstellungen, das Gleichnis der Blinden und Lahmen und die „Ketzerei“ (1558 Neapel), ein Bauerntanz (Florenz) und eine feine Landschaft (1568 Darmstadt) umfassen sein Lebenswerk, wozu noch Zeichnungen zu Stichen kommen.

Seine Söhne, Peter Brueghel d. j. genannt Höllenbreughel und Jan Breughel ahmen meist den Vater nach. Auf die Bril, Valkenborch und Hans Bol u. a. kann nicht weiter eingegangen werden. Als Neuerer in der Behandlung des Baumschlages erscheint Gilli van Koningsloo.

322. **Pieter Aertzen.** Unter den urwüchsigen Sittenschilderern seien noch Pieter Aertzen — bei glatter Modellierung einfach und kräftig — und Joachim Benkelaar, welcher Kirchenscenen bevorzugte, genannt.

Die italienisierenden Meister der letzten Zeit des 16. Jahrhunderts sind höchst unerfreulich. Hendrik Goltzius ist als Begründer einer großen Stecherschule wichtig. Als bedeutende Porträtisten sind hervorzuheben Anton Mor, Franz Floris, die drei Pourbus, Peter, Franz d. ä. und Franz d. j., endlich Nikolaus Neuchatel. Ihre immer gut charakterisierten Bildnisse sind breit gemalt und frei in den Raum gestellt ohne jede Befangenheit. Wahrscheinlich aus den Niederlanden stammte die Familie der Clouet, die Hofmaler der französischen Könige wurden. Von dem älteren Jehan, genannt Janet, ist vielleicht das miniaturartig feine Reiterbildnis Franz I. (Uffizien). Sein Sohn François (1541 bis 1571 Hofmaler) suchte seine oberflächliche Auffassung durch raffinierte Technik, dünnen zarten Auftrag zu verdecken.

XVII. Jahrhundert.

Barockstil: Ansätze realistischer moderner Malerei in Spanien und Holland.

323. **Italien.** Schon gegen Ende des 14. Jahrhunderts regte sich in Italien von neuem der Geist einer ernsten, wahren Kunst. Den Manierismus wollte man überwinden und an Stelle desselben, gegründet auf das Studium der



Der Tempelgang Mariä von Tizian

Original in der Akademie in Venedig



Venus, von Tizian

Original in der Tribuna in Florenz



Lavinia, die Tochter des Malers
von Tizian

Original in der Galerie in Berlin



Tizian Vecellio, Selbstporträt

Original in der Galerie in Berlin



Die heilige Barbara
von
Palma vecchio
Original in Sta. Maria Formosa in Venedig

Natur und auf die klassische Kunst, ein Neues, Großes schaffen. Die Zeit war nicht günstig. Der Geist der Gegenreformation regte sich gewaltig. Man verlangte für die großen Kirchen und Paläste mächtige dekorative Prachtstücke. Der große Architekt und Bildhauer Bernini beherrschte bald dazu die Kunst Italiens und die Malerei mußte dann wieder ganz in den Dienst der Architektur treten.

324. **Die Caracci.** Das Hauptcentrum der neuen Bewegung war Bologna, die führenden Geister die drei Caracci: Lodovico (1555 bis 1619), Annibale (1560—1609) und Agostino (1558—1601). Sie zuerst suchten nicht nur die Grundprinzipien der klassischen Kunst zu den ihrigen zu machen, sondern zeichneten, studierten auch fleißig nach der Natur. Trotzdem begnügte man sich bald mit einer mehr allgemeinen, oft flüchtigen Formgebung, nicht nur weil, entsprechend dem Geist der Zeit, sie bald alles auf die Wiedergabe eines großen, wenn auch leeren Affektes konzentrierten, sondern auch, weil sie, gezwungen durch die unendlichen Wand- und Deckenmalereien, die mächtigen Altarbilder, auf allgemeine Wirkungen sich beschränken mußten. Da die eigene Naturkraft so wenig zum Ausdruck kommt, vermögen ihre Bilder uns auch selten nur eine wirkliche Freude zu bereiten, einen großen Eindruck auf uns zu machen. Bald müssen Correggio und die Venetianer herhalten. Das Hauptwerk des Annibale und Agostinos ist die Ausschmückung des Palazzo Farnese in Rom mit Fresken, bei denen sich, wie an der Decke Michelangelos, Einzelfiguren und Bilder abwechseln. Lodovico malte viele Fresken (Bologna, Piacenza) und Altarbilder, wie auch Annibale. Agostino hat in der Malkunst bedeutendes geleistet. Bedeutend für die weitere Entwicklung der „idealen" Landschaften sind ihre schönen Landschaften.

325. **Guido Reni** (1574—1642) ist von den Schülern der bedeutendste. Seine herrliche Aurora (Pal. Rospigliosi, Rom) hat ihm Weltruhm verliehen. Er arbeitet nicht immer mit gleicher Sorgfalt und seine Leistungen sind sehr verschiedener Art. Er ist zugleich der größte Kolorist der Schule, bald auf feinstem Silberglanz, bald auf leuchtendem Goldton, in letzter Zeit unter Caravaggios Einfluß kräftiger die Bilder stimmend. Ergreifend ist seine groß gedachte Pietà, großartig sein Fresko der Verklärung des Dominikus (Bologna). Auf seinen Konversationsbildern erhebt er die Madonna meist in Himmelsglorie, während unten die pathetisch bewegten Heiligen durch starke Seitenbeleuchtung hervorgehoben werden.

326. **Domenichino** (1582 bis 1641) arbeitet am sorgfältigsten mit großem Schönheitssinn, der sich mit naiver Frische in den Fresken in S. Luigi de Francesi (Rom) und zu Grottaferrata vereinigt, großartig seine Evangelisten in S. Andrea (Rom).

327. **Guercino.** Er, wie der kräftigere, mehr naturalistische Guercino (1590 bis 1666) hat viele schöne weibliche Halbfiguren gemalt. Des letzteren Malweise ist entgegen der hellen, glatten und plastisch-runden Domenichinos, breiter, die Farbe kräftiger ins Bräunliche gestimmt; unter Caravaggios Einfluß wird er brutaler und roher. Seine Aurora (Villa Ludovisi, Rom), fast ganz in Untenansicht, ist glänzend in den leuchtenden Farben. Francesco Albani (1578—1660) zeichnet sich in den mythologischen Darstellungen mit reizenden, spielenden Kindern aus.

328. **Sassoferrato** (1605 bis 1685) studiert Raffael und ist gründlicher, in der Ausführung weichlicher, zarter als die andern. Die Florentiner Allori, Poccetti, Cigoli, Jak. da Empoli suchten Andrea del Sartos Farbeneffekte zu erreichen. Giovanni da S. Giovanni, unter Guercinos Einfluß, erzählt frisch heiter, bei glänzender Phantasie. Der Affekt bricht endlich bei Carlo Dolci zur hohlen Ekstase durch. Die Landschaften und Schlachtenstücke des romantischen Salvatore Rosa (1615—1673) und manches von Luca Giordano (1632—1705), einem sehr begabten Schnellmaler, vertreten leidlich die Neapolitaner Schule, deren bedeutendster ein Spanier, Ribera, war.

329. **Carlo Maratta** (1625 bis 1713), einer der letzten, guten Zeichner, verliert durch Nachahmung Guido Renis seine Selbständigkeit. Gut das Porträt Clemens IX. (Rom). Als Raphael Mengs (1728—87) in Italien auftauchte und von neuem einer edleren Auffassung, einem monumentalen Stil zustrebte, war die ganze Schule im wüstesten Verfall. Der schon bei den Begründern inhaltlose Affekt war ganz zur öden, leeren Gliederverpichung und hohlem Pathos gesunken.

330. **Caravaggio.** Das war auch die Folge eines übertriebenen Naturalismus und einer grellen Helldunkelmanier, deren Hauptführer Caravaggio (1569—1609) freilich manchmal (Lautenspielerin, Wien, Grablegung, Vatikan) große Effekte mit der Seitenbeleuchtung und der gesteigerten Leidenschaft erzeugte. Der gediegene Naturalismus war am Platze bei seinen halbfigürlichen Sittenbildern (Falschspieler, Dresden 2c.), oft jedoch ist er widerlich roh und brutal.

331. **Spanien.** In Spanien, dem führenden Lande in der Gegenreformation, wo der Glanz der bald gesunkenen Weltherrschaft noch strahlte, finden wir die großen, von hohem, kirchlichem Geiste erfaßten Meister. Hatte bis ins 14. Jahrhundert die spanische Kunst unter dem Einfluß der Niederländer gestanden, so drängten jetzt die Künstler nach Italien, wo manche sogar ganz verblieben, so in Neapel.

332. **Jusepe de Ribera** gen. **Spagnaletto** (1588—1656). Glücklicherweise hatte Ribera Correggio und Tizian gründlich studiert, bevor er unter Caravaggios Einfluß naturalistisch und Clairobskuremaler wurde. Ein feines, warmes Kolorit giebt seinen hellbeleuchteten Akten oft wunderbare Wirkung, abgesehen davon, daß er in Einzelfiguren wie Kompositionen viel Gediegenes arbeitete und wirklich Charakterfiguren geschaffen hat.

333. **Francisco Zurbaran** (1598—1662) war ganz kirchlicher Maler, er bevorzugte Mönche in Ekstase. Interessant ist bei ihm das eigentümliche aber echt spanische Gemisch von idealistischer Hingebung, die zu fanatischer Ekstase gesteigert wird und gründlich realistischer Durchbildung der Formen bei einer feinen kühlen Färbung und kräftigen Beleuchtung. Auch Alonso Cano (1601—1667) zeigt ein kühles Helldunkel und dazu eine sorgfältige Durchbildung der Formen, er war auch Bildhauer.

334. **Bartolomé Estéban Murillo.** (Geb. den 30. Dez. 1617 zu Sevilla, wo er zuerst arbeitete, ging nach Madrid, wo Velasquez, Tizian, Rubens und van Dyck seine eigentlichen Lehrer wurden; kehrte 1645 nach Sevilla zurück, wo er den 3. April 1682 starb.)

Er geht von einem kühlen, etwas schweren Auftrag bald zu einer immer leichteren, duftigeren Malweise über. Als großer Kolorist

hat er es leicht verstanden, glänzende Wirkungen auch bei flüchtiger behandelten Kompositionen zu erzeugen, abgesehen davon, daß er schon mit dem strahlenden Helldunkel und seiner religiösen Schwärmerei entzückt. Natürlich sind die Scenen hoher, göttlicher Vision dazu am geeignetsten. Nicht nur mehr der Mönch, wie er bittend, flehend da kniet, sondern wie der heilige Antonius begeistert, verlangend, den Segen des in herrlicher Himmelsglorie schwebenden Christkindes empfängt (Sevilla). Ein andermal hat er denselben Heiligen mit dem Christkinde auf den Armen in einer ganz entzückenden Genrescene dargestellt (Berlin). Am schönsten sind jedoch seine Marien, bald wie sie auf einfacher Bank oder auf Wolkenthron mit dem Kinde dasitzt und Engel im Himmelsstrahl zu ihr herabeilen, bald wie sie den Worten der Verkündigung lauschend, den heiteren Engelreigen über ihr nicht schaut, endlich seine herrlichsten Schöpfungen, die Darstellungen der Empfängnis Mariä. Sie schwebt, von entzückenden, luftigen Engeln getragen, wie in duftigen Nebelwolken (auf der Mondsichel) empor zum Himmelslicht, den Blick beseligt nach oben aufgeschlagen (Petersburg, Sevilla, Madrid). Es entspricht ganz dem mehr nach Lieblichem, Idyllischem, denn nach strenger Hoheit verlangendem Geiste des Künstlers, der ja auch Genrescenen malt. Berühmt sind seine halbwüchsigen Bettelkinder, die heiter und frisch im glücklichen Süden so ungeniert im Freien sich herumtreiben, sich zu zweien oder dreien amüsieren (4 in München, London, Louvre).

335. **Diego Velasquez.** (In Sevilla geb. den 5. Juni 1599, Schüler des Fr. Herrera, eines jugendlichen Neuerers, der mit flotten breiten Pinselstrichen der harten, kühlen spanischen Malweise entgegentrat; von diesem ging er bald zu dem gediegeneren und soliden Pacheco (1613—1618), dessen Tochter er heiratete. 1622 kurze Zeit in Madrid, wurde er 1623 von Philipp IV. zurückberufen und Hofmaler. 1629 bis 1631 und später war er in Italien. Er starb am 6. August 1660).

Zunächst studierte er sehr gründlich das Modell und gewann bald größte Sicherheit in der Formgebung. In Sevilla war er gezwungen, ihm wenig zusagende Heiligenbilder und Genrescenen zu malen. Aber vom höchsten Glück wurde er bald dorthin berufen, wo seine Persönlichkeit allein zur ganzen Entfaltung der hohen Geistesgaben kommen konnte. Er wurde Hofmaler des jungen Königs. Philipp IV. besaß neben all seinen unangenehmen Charakterzügen einen feinen Kunstsinn. Den strengen Naturalisten und scharfen nüchternen Beobachter mit einem phlegmatischen Temperament — der echte Spanier — mußte das Studium interessanter Persönlichkeiten außerordentlich reizen. Das Aeußere, das Physische der Gestalt studierte er, suchte jedoch durch diese Schale ins Innere einzudringen, um den Gehalt jeder Form, jeder Linie zu ergründen. So wurde er der erste, der treffendste Bildnismaler, denn die Mittel, welche anzuwenden waren, bedachte er sorgfältig und wählte die einfachsten Stellungen mit leichten, zur Charakterisierung notwendigen Abänderungen. Die Hände vernachlässigte er im Interesse des Gesichts. Die Umgebung war immer eine einfache und nur aus malerischen Grundsätzen gewählte. Seine Werke, mögen sie auch nur Porträts sein, sind voll Charakter und tief im Ausdruck, durchgebildet, atmen so viel Leben und Natur, daß man immer aus ihnen neue Kraft schöpfen wird. Seine, des echten Malers wahre Poesie schwelgt ganz im zauberhaften Duft der feinen, alles umwe-

benden, von Licht durchglühten Luftstimmungen. Jedes Bild bringt neue Menschen, neue malerische Effekte aus frischen Beobachtungen. Jahrzehnte lang hat er kämpfen müssen, energisch und mit strenger Konsequenz, ehe er zu der großen Offenbarung seiner letzten Malweise kam, die uns Modernen die einzig wahre erscheint. Leider sind fast all seine Werke fern in Madrid oder in England verborgen, sodaß nur der reiche Liebhaber das Glück hat, sie zu studieren. Er ging aus von der durch starkes Seitenlicht harten, in den Schatten schwarzen Helldunkelmalerei und strebte zunächst durch kräftige Modellierung eine täuschend plastische Wirkung zu erzielen, wobei er für gute Komposition und lebhaften Ausdruck sorgt (die Trinker, 1628). Der Aufenthalt in Italien, das Studium der Venetianer befreit ihn von dieser Manier. Die tiefen Schatten hellen sich auf, und allmählich wird er breiter und giebt die kleinliche Durchbildung des Details auf. Die großartige „Uebergabe von Breda“ (ca. 1640) ist das glänzendste Werk dieser Zeit. Die Vornehmheit der Auffassung — man betrachte die Mittelgruppe, die einfache, und doch so wirksame Anordnung — der prächtige Lanzenwald der Spanier — das großartig von Licht und leuchtender Luft durchstrahlte malerische Ganze — nirgends tiefe Schatten, nur leichte, feine Kontraste —, es ist sein größtes Werk. Den vielen großartigen Porträts giebt er entgegen früherer Leere, wo oft nur ein Schatten die Figur vom Boden hebt, jetzt diagonal in eine dunkle und helle Hälfte geteilte Hintergründe. Auf den Jagd- und Reiterbildern sind es jene herrlichen, meist in kühle, blaue Töne sich auflösenden Landschaften, während weiße Wolken darüber schweben und im aufgehenden Morgenlicht, welches er bevorzugt, die Figuren vorne warm getönt sind. Bei den Reitern (Philipp IV. und die Königin, Olivares) steigt das Pferd meist in entgegengesetzter Richtung auf, als die bergige Landschaft abfällt, und hier ist immer ein heller Lichtstreif, der die schwere Masse des Pferdes hält, so auf dem Reiterbildnis des jungen Prinzen Balthasar, auf dem wie immer im Ton ein feiner Gegensatz der kühl-blauen Landschaft und ein warmer Ton im Vordergrund sich heben, während allein das Gesicht fein grau, verschmolzen hell leuchtet. Berühmt wegen des Dreiklangs im Rot des Gesichtes, des seidenen Umhangs um die Schultern und des Vorhangs im Hintergrund, ferner wegen der vorzüglichen Durchbildung des Charakters ist Innocenz X. (1649 Gal. Doria in Rom). Außerordentlich fein modelliert ist das frühere Bildnis des Kardinals Borja (Frankfurt a. M.). Großartig, früher noch mehr plastisch gedacht, sind der „Christus am Kreuze“, ergreifend der gesenkte Kopf, über den Haare und blutige Tropfen vom Dornenkranz herabfallen, ferner „Christus an der Säule“, höchst eigenartig der seelenvolle Augenaufschlag des Gemarterten und des Kindes; dazu die herrliche Durchbildung der Formen. Die große Bedeutung der Bilder dieser mittleren Periode ist die Malerei des Lichtes, der Figuren im Freilicht, die glänzende Beherrschung der Luftperspektive. Da diese starke Kontraste aufhebt, so giebt es nur noch zarte Gegenwirkungen: Hell steht gegen anders getöntes Hell 2c. Die Farbe wird allmählich matter getönt, das Karnat kühler, hell mit grauen Schatten gestimmt. Schließlich kommt er zu einer Breite des Vortrags, welches eine feine, sorgfältige Modellierung

nicht mehr einschließt. Er setzt die Töne, die übrigens immer schon auf der Palette gemischt, nie stark gegeneinander kontrastieren, breit nebeneinander, in der richtigen Berechnung, daß bei einer erst im Auge sich vollziehenden Zusammenstimmung der Töne, dieselben lebendiger werden. Das Hauptziel des Künstlers war, einen möglichst wirksamen Totaleindruck zu erzielen, weswegen er auch, um selbst möglichst fernstehend arbeiten zu können, langstielige Borstenpinsel gebrauchte. Hervorgehoben muß werden, daß er die feinsten Partien, die Gesichter immer in zarten, verschmolzenen Tönen dünn auftrug und nur die Lichter, glänzende Partien skizzenhaft aufträgt und zwar mit schon gemischten Farben (entgegen den ganz Modernen).

In den letzten Jahren versuchte er die schwierigsten optischen Probleme zu lösen, und zwar im Interieur. Einmal ist das Problem, das Licht von vorn in einem großen Dunkelraum sich verlieren zu lassen, auf den „Hofdamen“ (Las Meninas) oder Familie Philipps IV. — ein Bild, das durch glücklichen Zufall entstanden, einen höchst interessanten Einblick von fast photographischer Genauigkeit in das Hofleben jener Zeit gewährt. Es ist des Künstlers Atelier, er soll die Prinzessin Margarita porträtieren, da wird er von den königlichen Eltern besucht. Von der hell überstrahlten Infantin aus versinkt das Licht allmählich über die Edelfräulein, den Künstler, Hofpersonen im tiefen Raum. Ein sanfter Dämmerschein umspielt die Figuren, die erst allmählich aus dem Dunkel heraustreten, lebendig werden. Die ganze Milde dieses Lichtes wird durch den scharfen Kontrast des Ausblicks durch die kleine Thür, — im Spiegel daneben König und Königin — wo wir den Hofmeister in scharfen Umrißlinien vor leuchtender Helle sehen, stark gehoben.

Das entgegengesetzte Problem lösen die Spinnerinnen (Las Hilanderas), das Eindringen des Lichtes von hinten in einen dunklen Vordergrund. Auf keinem Bilde wieder ist das Licht in allen seinen Wirkungen, als klares leuchtendes Sonnenlicht auf schönen Körpern, das im Staube der Luft zu sichtbaren Strahlen wird, im Reflex die Schatten kühl aufhellt — das hat er in einem kleinen Gewölbe des Hintergrundes dargestellt, und nun läßt er das Licht in dem breiteren Vorderraum über arbeitende Weberinnen versinken. Ein warmer, rötlicher Schattenton hebt sie gegen jene harten, bläulichen Lichter. Die vielen lustigen Personen, die vorzüglich wahrheitsvoll gemalten „Menippus und Aesop“, die außerordentlich reizvoll in Auftrag gemalten „Einsiedler“ seien noch erwähnt.

336. Francisco Goya. Im 18. Jahrhundert fand Spanien in Francisco Goya (1746—1828) einen Realisten, der zwar breit und flüchtig, doch für die Uebermittlung der Kunst des Velasquez zu den Modernen von Bedeutung ist. Er ist geistreich in Farben und Licht in den kleinen, improvisierenden Genrescenen aus Spanien und in seinen flüchtigmeisterhaften Radierungen.

337. Die **Niederlande.** Wie wenig selbst in dem künstlerisch so begabten Italien eine akademische Programmkunst leisten kann, hatten die Bolognesen gezeigt. Den katholischen Niederlanden, wo noch viele frische unverbrauchte Naturkraft war, entwuchs der Meister des Barocks.

338. Peter Paul Rubens (geb. in Siegen, den 28. Juni 1577, Schüler des derben Adam van Noort und des ernsten, von

Coreggio beeinflußten weichlichen Hofmalers Otto van Veen, 1598 Meister in Antwerpen, 1600—1608 im Dienst des Herzogs von Mantua in Italien, 1603 zum erstenmal in Spanien, heiratete 1609 Isabella Brant; 1621 und danach öfters in Paris, 1627 in Holland, 1628 in Spanien, 1629 in England in diplomatischen Angelegenheiten, heiratete 1630, vier Jahre nach dem Tode der ersten Frau, die schöne üppige Helene Fourment. Hofmaler und Kämmerer verschiedener Erzherzöge, hielt in Antwerpen ein glänzendes, fürstliches Haus, starb am 30. Mai 1640).

Als Kind seiner Zeit kann er nur im Rahmen der glänzenden, barocken Kulturepoche gewürdigt werden. Außerordentlich begabt mit großem Kompositionstalent, mit reicher Phantasie, mit großartigem Farbensinn hat Rubens die prunkvollsten Gemälde, eine ganze neue Welt herrlicher Gestalten geschaffen. Daß er solches konnte, hat er seiner Zeit, dem leichtsinnig-genußsüchtigen Verlangen von Fürsten und reichen Bürgern und dem entwickelten Sinn jener Zeit für Dekoration zu verdanken. Vor toter Manier bewahrte ihn seine mächtige, gesunde Natur, die nur aus eignen Beobachtungen und Erfahrungen, nur in wirklicher, voller Hingabe schafft. Bis an sein Lebensende hat er alte Gemälde sowohl, wie seine Umgebung immer wieder kopiert und beobachtet. Er hat sich das Leben, die Arbeit nie leicht gemacht und sehr lange gebraucht, ehe er sich die ganze Freiheit errungen. Die ganze Zeit in Italien, hat er Tizian, Tintoretto, Paolo Veronese, Coreggio von Grund aus studiert, oft kopiert. Er ahmte jedoch nie nach, bewahrte ihnen gegenüber seinen eigenen nordischen Charakter. Das zeigt sich am deutlichsten bei seinen weiblichen Akten, die derbe Vläminen und nicht italienische Venusgestalten sind. Heimgekehrt hat er sogleich einige seiner besten Werke geschaffen; die Frühwerke in Antwerpen, die Kreuzaufrichtung und die Kreuzabnahme, ferner Christus und Thomas, Christi Beweinung, Kommunion des heiligen Franz u. a. (Galerie Antwerpen).

Sichere Formgebung bei sorgfältiger Modellierung, vereinigen sich mit gediegener, fester Malweise bei kräftigen, aber zuerst noch kühlen Farben. Die schönsten Bilder dieser Zeit befinden sich in der Münchener Pinakothek, welche an Fülle und Pracht Rubensscher Bilder (über 70) allen voransteht. Herrlich zunächst die ganz frühe (1609) Porträtgruppe von sich und seiner ersten Gemahlin, im Freien sitzend, interessant zu vergleichen mit dem über 20 Jahre späteren Bild, wo er mit seiner zweiten Frau frei in den Laubgängen lustwandelt. Dort frische aber solide Klarheit, hier die geistreiche, schillernde Mache der Spätzeit, wo das Figürliche, nur ein Teil der Landschaft von weicher Luft umspült wird.

Wohl dem Einfluß des italienischen Aufenthaltes ist es zuzuschreiben, daß er gerade in dieser ersten Epoche die Form bekommt und zugleich mächtig bewegte Scenen sorgfältig und genial in fein abgewogener Komposition darstellt. In wirkungsvollen Gegensätzen der Erregung des dramatischen Ereignisses Ausdruck gegeben und vorzüglich zu einer Gruppe zusammengefaßt ist der Raub der Töchter des Leukippus durch die Dioskuren; nicht weniger gewaltig „Kampf mit Löwen". Die Wut der Tiere und der Menschen im wirren und doch klar sich entwickelnden Kampfknäuel wird nur noch übertroffen an Wildheit im Schlachtgewühl von der „Amazonenschlacht" (1619). Sie ist, was große Massenwirkung und außerordentlich belebte Scenerie bei einer doch klaren, durchsichtigen Anordnung betrifft, sein Meisterwerk. Hinzu kommt ein glänzen-

des Kolorit. Die verschiedenen, an Michelangelo erinnernden jüngsten Gerichte u. a., ferner die außergewöhnlich schöne Eberjagd in Dresden sind voll dramatischen Lebens. Im folgenden Jahrzehnt (1620 bis 1630), mußte er, schon unangenehm behindert durch die vielen Reisen, zur Herstellung des großen Cyklus von 21 großen allegorisch-historischen Kompositionen für Maria de Medici, Königin von Frankreich, und andere großen Aufträge besonders stark sich der Schüler bedienen. Seine Kunst entwickelt sich jetzt stark nach dem Kolorit hin. Die Farben werden prächtiger, leuchtender und ein heiterer, sonniger Goldschein strahlt über allem, besonders über dem Fleisch. Die frühere große Bewegtheit der Figuren setzt sich jetzt in Kraft und Glanz der Farben um. Wenn auch der Pinselstrich breiter wird und alles, auch die mächtiger werdende Beleuchtung sich mehr zum Malerischen entwickelt, vorläufig vernachlässigt er nicht die Plastik der Formen. Das schönste Bild ist, herrlich in der Farbe und der Leuchtkraft des Lichtes, danach das Doppelporträt seiner beiden Söhne (1627, Galerie Lichtenstein, Wien). Koloristisch stehen die Bilder dieser Epoche (Berlin, München, Antwerpen, London) allen anderen voran. Das zeigen am glänzendsten die Behandlung des Nackten auf dem Urteil des Paris (London) und die durch geistreiche Lichtbehandlung wie heitere Scenerie entzückenden Liebesgärten (Madrid, Dresden, 2 Wien). — Nicht zu vergessen seien die famose Bauernkirmeß (Louvre), ein Genrebild voll Leben ersten Ranges und eins seiner großartigsten Werke: „Ambrosius verweigert dem Theodosius den Eintritt in die Kirche“ (Wien). Die duftigen Landschaften der Liebesgärten leiten uns über zu seiner letzten Periode. 1630 hatte er die glänzend-schöne Helene Fourment geheiratet und es folgten noch 10 glückliche Jahre, in denen er, fern vom politischen Leben, für sich allein arbeitete. Seine junge, schöne Gattin malt er nun immer wieder, bald allein — die schönsten: das in zartestes, leichtgoldiges Reflexlicht getauchte, nur mit lichten Tönen modellierte allerherrlichste Brustbild: „Chapeau de paille“, nur vermutungsweise H. Fourment genannt (London), in ganzer Figur schon entwickelter, nur den Pelzmantel leicht umgeschlagen, ins Bad steigend (Wien), in herrlichem Prachtgewand (Petersburg) und mit dem Gemahl promenierend (München, mit Kind London), bald als Mutter Gottes (München), als Cäcilia (Berlin 2c.). — Ihr Typus kehrt überall wieder, so auf dem großartigsten Altarbild, dem Ildefonsoaltar (Wien), auf den wild bewegten Scenen des „Krieges“ (Pitti) oder dem Kindermord (München), wo er an außerordentlicher Lebhaftigkeit der Figuren wie ganzer Gruppen alles frühere fast übertrifft. Aber im Gegensatz zu jener klaren Durcharbeitung der einzelnen Figuren, ist hier alles in ein Meer von Licht getaucht. Zarte lichte Farben, ein flüssiger, leicht flockiger Vortrag und ein heller, duftiger Gesamtton einer leuchtenden Atmosphäre beherrschen das Ganze. Besonders liebt er ein sehr feines Violett, das er wie mit leichtem Hauch über die nackten Körper tuscht, vgl. Andromeda (Berlin) 2c. Er lebte jetzt viel auf dem Lande — 1635 kaufte er sich Schloß Steen — und das Studium im Freien hat ihn wohl zu dieser Auffassung geführt. Er hat denn auch verschiedene herrliche Landschaften gemalt.

Es sind meist von hohem Augenpunkt gesehene, wellige Ebenen, entfernt an Bril oder J. Brueghel erinnernd, bald in sonnigem Tageslicht, bald in schöner Abendbeleuchtung oder beim Abzug des Gewitters erhellt von durchbrechenden Lichtstrahlen mit fernem Regenbogen. Von seinen Porträts — die besten kräftig aufgefaßt und gut charakterisiert aus der ersten Zeit — seien die „vier Philosophen“ (Pitti), die herrlichen Selbstporträts (Uffizien), das des Dr. van Thulden (München), später das eines Mannes (Lichtenstein) genannt.

339. Anton van Dyck.

(Geb. den 22. März 1599 zu Antwerpen, 1609 Schüler Hendrik van Balens, 1618 Meister, 1620 in Rubens' Werkstatt, ging 1621 nach Italien, kehrte 1625 nach dem Norden, 1628 nach Antwerpen zurück, 1632 zu Karl I. nach London berufen, 1634/35 in den Niederlanden, dann wieder in England, heiratete 1639, starb den 9. Dez. 1641 in London.)

Er ist der Hauptschüler von Rubens, dem er um 1620 und 1628 bei der Arbeit geholfen, und so hält es oft schwer, beider Hände zu scheiden, so auf dem herrlichen heiligen Martin (Saventhem und Windsor). Er besaß nichts von Rubens' großer Darstellungskraft und lebhafter Energie; weicher, zarter von Natur, begabt mit sehr feinem Farbensinn und voll nervöser Empfindsamkeit für Vornehmheit und die feineren Unterschiede im Ausdruck, fand er schließlich in der Porträtmalerei hochgestellter Persönlichkeiten, von Fürsten und Königen, seine richtige Lebensaufgabe. Auch auf ihn hat der Aufenthalt in Italien, das Studium der Venetianer günstig gewirkt. Die Formen wurden dort sicherer, plastischer, die Farben kräftiger, saftiger. Die Porträts jener Zeit — meist noch in den Palästen von Genua — Reiterbildnis des Th. v. Savoyen (Turin) und ein Kardinal (Pitti) sind frisch, farbenreich. In Antwerpen schuf er eine sehr große Anzahl religiöser Bilder, bei denen entsprechend seinem Naturell pathetische Schmerzensscenen den Vorrang haben. (Grablegungen, Beweinungen, Antwerpen, München, Berlin ꝛc.) In der Komposition war Rubens sein Vorbild. Die Leere der Empfindung, die Flüchtigkeit der Ausführung bei der nun folgenden Schnellmalerei läßt sie schwächer als ähnliche frühere Werke erscheinen. Weniger tritt dies bei seinen anmutigen Madonnen hervor. Die Porträts dieser Zeit gehören, charaktervoll durchgebildet, fest mit warmen Farben gemalt, zu seinen besten. Sie befinden sich in der Hauptsache in der Münchener Pinakothek, welche einen großen „Van Dyck-Saal“ wie keine andere Galerie hat, und in der Kasseler Galerie. In England war er dann nur Porträtmaler am Hofe. Die Bilder befinden sich fast alle in englischem Privatbesitz und in Windsor, wo ein herrliches Reiterbildnis des Königs in voller Rüstung das Meisterwerk ist, von dem außerordentlich farbenglänzenden „König auf der Jagd“ (Louvre), wie er vom Pferd gestiegen und vor weiter Landschaft steht, an Finesse noch übertroffen. Die Kinder des Königs hat er öfters zu dreien, unter denen das Turiner Bild an Farbenglanz alle überragt, und zu fünf (1637) gemalt. Allmählich war des Künstlers Farbgebung von jener italienischen leuchtenden Frische mehr und mehr abgestimmt zu einem sehr zarten, hellen Silberton, der jener vornehmen englischen Gesellschaft natürlich gefiel. Eine leichte geistreiche Pinselführung ließ sie noch erstrebenswerter erscheinen. Bei den vielen Aufträgen malte er oft flüchtig und überließ auch Schülern viel.



Der Fischer überreicht dem Dogen den goldenen Ring des heiligen Markus, von Paris Bordone

Original in der Akademie in Venedig



Porträt von G. Moroni

Original in der K. Gemälde-Galerie in Wien



Porträt von G. Moroni

Original in den Uffizien in Florenz



Das Gastmahl im Hause des Levi von Paolo Veronese

Original in der Akademie in Venedig



Die Aurora von Guido Reni

Original im Casino des Palazzo Rospigliosi in Rom

340. Paul Bril. Bevor wir von den übrigen Mitarbeitern und Schülern Rubens' sprechen, seien noch erwähnt die Landschaftsmaler Paul Bril (1554 Antwerpen bis 1626 Rom), dessen schöne heimatlichen Landschaften die vielen konstruierten italienischen bedeutend übertreffen.

341. Jan Brueghel d. ä. (1568 Brüssel bis 1625 Antwerpen), ausgezeichnet durch hübsche figürliche Kompositionen, wie durch magisch beleuchtete Landschaften, in die Rubens auf einem Bilde (Antwerpen) Figuren einmalte.

342. Franz Snyders (1579 bis 1657) ging vom Stillleben zu glänzenden Jagdstücken über, auf Rubens' Anregung hin, für den er später die Tiere in die Bilder malte. Unter den Landschaftsmalern war Jan Wildens, der mehr auf große, dekorative Effekte ausgehende, während Lukas van Uden die hübsche heimatliche Landschaft bevorzugte.

343. Jakob Jordaens. Neben Rubens selbständig thätig malte Jakob Jordaens (1593—1678 Antwerpen) derb realistische Scenen aus dem Volksleben mit sicherer Hand und die Figuren plastisch herausarbeitend, mit verschmolzenem glatten Farbauftrag. Er bevorzugte kräftige Beleuchtung bei Lampenlicht und erreichte eine große Leuchtkraft. Seine lebensgroßen Sittenbilder sind voll Leben, am berühmtesten das „Bohnenfest" und „Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen" in verschiedenen Ausführungen. Seine religiösen Bilder sind gewöhnlich nichts anderes als derbe Sittenbilder.

344. Cornelis de Vos. Nicht von gleicher Kraft, aber viel feiner sind die helldurchleuchteten Bilder des Cornelis de Vos (1585 Hulst bis 1651 Antwerpen), reizvoll in der geschickten Anordnung, und im zarten lichten Karnat bei glatter Malweise. Sein Hauptbild ist der „h. Norbert" (1630 Antwerpen, andere in Brüssel, Berlin ꝛc.).

345. Justus Suttermanns (1597 Antwerpen bis 1681 Florenz), nach Rubens und van Dyck der bedeutendste Bildnismaler, war Hofmaler in Florenz, ging auch nach Wien, Mantua, Parma, Rom. Schlicht und einfach als Schüler Fr. Pourbus d. j., mit verschmolzenem, durch zartes Helldunkel gedämpftem Farbauftrag. Interessant Galilei und das große Bild „Ferdinand II. dem florentiner Senat den Eid leistend" (Uffizien).

346. Gonzales Coques. Ein Bildnismaler unter den Kleinmeistern ist Gonzales Coques (1618 bis 1684), wegen delikater Behandlung der kleine van Dyck genannt. Gut gruppiert und fein durchgebildet sind seine Familienbildnisse (Kassel, Pest, Dresden ꝛc.).

347. David Teniers d. j. (1610 Antwerpen bis 1690 Brüssel), der wichtigste belgische Kleinmaler des heiteren Landlebens, fesselt durch den flüssigen Vortrag seiner lichten Farben, welcher zuerst noch kräftig, bald von einem warmen Grundton später in kühlen Silberglanz (1650) übergeht. Auch in der Behandlung der Figuren geht er ins Allgemeine über. Feinere Individualisierung kennt er nicht. Weder kräftige Natürlichkeit, noch große Erfindung zeichnen seine Bilder aus, deren Anordnung fast regelmäßig aus einer großen Vorderscene und einer kleineren im Mittelgrund besteht.

348. Adriaen Brouwer (1606 Oudenarde, 1631 Meister in Antwerpen, wo er 1638 starb). Er soll Schüler des Frans Hals gewesen sein und hätte daher aus Holland den Sinn für feinere Charakterdurchbildung der Gestalten mitgebracht, die Leidenschaftlichkeit

ist dem Vlämen angeboren. Trinkgelage, Prügelscenen u. a., wie sie sich unter den verkommensten Menschen in düsteren Winkelkneipen abspielen, schildert er, der offenbar selbst daran teilgenommen hat, mit größter Meisterschaft. In seiner Weise Künstler ersten Ranges, nicht nur weil seine höchst natürlich bewegten Gestalten sich immer mehr zu brillanten Gruppen abrunden und er zu gleicher Zeit erster Künstler in der Wiedergabe lebhaften Ausdrucks ist, sondern mehr noch werden die großen koloristischen Qualitäten seiner kleinen Bilder von Künstlern und Kennern bewundert. Auch ihn kann man in München am besten studieren, da 18 von ca. 50 Bildern dort sind. Er geht von einem die früher rötlichen, gelben Lokalfarben bald beherrschenden warmen Helldunkel allmählich über zu kühleren Tönen. Ueber die grünlich-blauen Farben, die erst emailartig glatt aufgetragen, heller, flüssiger werden, legt sich eine kühl-graue Stimmung. Hiezu kommt auf den letzten Bildern ein an Frans Hals erinnernder breiter Vortrag.

349. **Joos van Craesbeeck** (1606 bis 1654) ein Freund Brouwers, eignete sich schnell dessen Malweise an und hat geschickt manches auf seinen Meister getauftes Bild gemalt.

350. **David Rykaert III.** (1612 bis 1661) ist ein kraftvoller Sittenmaler, der frisch bei breit aufgetragenen, leuchtend warmen Farben Interieurs, nicht sehr belebte Figuren malte.

351. **Holland.** In den germanischen protestantischen Niederlanden war schon im 16. Jahrhundert ein selbständiger nationaler Geist erwacht, der nach neunzigjährigem Kampfe endlich die religiöse und politische Freiheit erlangte — 1648 wurde Holland ein selbständiger Staat. Trotz dieser Kämpfe — man staunt über die mächtige Volkskraft — entwickelte sich eine völlig selbständige, dem heimatlichen Boden allein entwachsene Kunst, die endlich ganz Verzicht leistete auf die Antike oder Renaissance. Es ist zum erstenmal eine rein malerische, rein nordische Kunst. Sie leitet die Moderne ein. Uns Nordländer wird sie immer am meisten fesseln, weil sie offen und wahr, immer rein individuell, wie die dem Allgemeinen mehr angehörenden Italiener, selbst in der freiesten Blütezeit nicht, rein aus der Natur schöpfend, dem eigenen Empfinden, der Freude an dem Schönen um uns glänzend Ausdruck giebt. Man darf daher nicht mit dem Metermaß des Klassizisten oder nach antiken reinen Formen verlangend an sie herantreten, auch den Dramatiker oder dekorativen Formenharmonisten wird sie selten befriedigen. Der Holländer ist Lichtmaler, Kolorist, dabei Porträtist und Sittenmaler ersten Ranges. Er taucht die Farben, die glänzenden Accorde bald in leise dämpfendes, ausgleichendes, bald in tonstimmendes Licht. Die wasserreiche, nebelhafte Atmosphäre der Uferlande gebot dies.

352. **Rembrandt Harmensz van Ryn.**

(Geb. 15. Juli 1606 zu Leiden, hier Schüler Swanenburghs und 1622 kurze Zeit Lastmans in Amsterdam, wohin er 1631 verzog, heiratete 1634 Saskia van Ulenburgh, welche schon 1642 starb, 1655 geriet er in höchstes Elend, aus dem er durch Hendrike Stoffels, seine Haushälterin und durch seinen Sohn Titus gerissen wurde. Nach dem Tode dieser vereinsamt, starb er 1669 in Amsterdam, wo er am 8. Okt. begraben wurde.

Uns Nordländer werden seine Werke immer am meisten unbedingt ergreifen, mehr noch als die Dürers und Michelangelos. Ist doch hier

eine großartige, glänzende Kunst ganz in den Dienst eines groß, edel denkenden Menschen getreten, giebt sie all den Empfindungen, Stimmungen glücklicher, sonniger Tage, wie der trüben Schicksalsschläge, müden Stunden eines unendlich reichen Menschenlebens Ausdruck. Seine Werke sind sein Leben. Wir verstehen darum, daß er so oft sich, seine Saskia und die ihm nahestehenden Menschen gemalt und nur ungern fremde Personen porträtierte. Er war am liebsten mit sich und seinen Gedanken allein. In der glücklichen Jugendzeit war er Maler des strahlenden Lichtes, bildete er ein leuchtendes Helldunkel aus. Als das Glück zusammenbrach und sich sein Seelenleben vertiefte, mußten die Farben reden und er wurde solch großartiger Kolorist, daß man ihn oft nur als solchen schätzen möchte. — Aus ging er in seiner Leidener Jugendzeit von scharfen Beleuchtungseffekten, im Interieur mit starken Kontrasten und kalten Farben (1627, Berlin, Stuttgart). Am geistreichsten ist die „Darbringung im Tempel" (1631, Haag), wo sich das Licht in dem mächtigen Kirchraum von scharf beleuchteter Mittelgruppe fein verteilt.

353. **Als Porträtmaler.** In Amsterdam war er gezwungen, Porträts im Auftrag zu malen. Er hielt sich an eine schlichte, sorgfältige Wiedergabe und verbesserte seine Technik zu einem klareren, flüssigeren Vortrag unter Einfluß des Thomas de Keyser (1596/7—1667). Dieser malte solide, bei oft harter Modellierung und warmer, rötlicher Tönung kleine, lebendig aufgefaßte Figuren und Familienbilder (Berlin, Haag). In feuriger Jugendfrische warf Rembrandt sich auf das Gruppenbild. Die höchste damalige Leistung ist „die Anatomie des Dr. Tulp" (1632, Amsterdam), in die, entgegen den steifen Regentenstücken, Leben und Bewegung gebracht wird durch ein genrehaftes Motiv, wie sich die Figuren um eine Leiche gruppieren. Das Licht fällt noch hart direkt von oben auf die sorgfältig durchgearbeiteten Gesichter.

Sehr strebt der Künstler, besonders auf der Passion (1633, 1636 und 1639, München), offenbar durch italienische Stiche oder von Rubens (Antwerpen) beeinflußt, nach einer bewegten Scenerie, so auch auf seinen Stichen.

354. **Die glücklichen Jahre mit der Saskia** folgen, sie gaben ihm volle Freiheit, und so malt er fast nur Porträts von sich (Berlin, Wien 2c.) und seiner schönen Geliebten, entzückend heiter lächelnd in Jugendfrische (1633, Dresden), oder in glänzender Gewandung in Profil (Kassel) 2c. Im Doppelbildnis mit ihr stellt er sich dar, wie er ihr bei der Toilette die Perlenkette reicht (1635 Buckingham Palace) oder in heiterster Stimmung bei der Mahlzeit sie auf dem Schoße hält (1635|6, Dresden). Hier müssen glühendste Farben, glänzendster Lichtschein zusammenwirken, sein sonniges Glück zu schildern. Die starke Bewegtheit bei nicht glücklicher Komposition giebt er allmählich auf. Damit beginnt die erste hohe Glanzperiode, in der er ein weiches, toniges Helldunkel erstrebt. Sie endet mit dem Tode der Saskia. Die Lichtflächen werden breiter, das unruhige Aufflackern auf nebensächlichen Gegenständen schwindet. Die Uebergänge werden weicher, und die Hintergründe lichten sich auf. Ebenso werden die Farben einfacher, sorgfältiger gewählt und in breiter Pinselführung aufgetragen. Sie werden beherrscht von einem warmen Goldton. Herrlich noch

von früherer Farbenpracht „Sarah“ (Danaë) (1636, Petersburg), der nackte Körper wahrhaft verschönert und von glänzendem Licht belebt; besonders schön in der Verteilung des Lichtes und der Tiefe des Ausdrucks „Der Engel, Tobias verlassend“ (1637, Louvre). Das Goldlicht (Simsons Hochzeit, 1637, Dresden) stumpft sich allmählich ab zu einem duftig warmen, alles beherrschenden Dämmerschein, so auf „Prediger Ansloo“ (1641, Berlin) und auf seiner großartigsten, von mächtigem Ausdruck erfüllten Doppelgruppe „Opfer Manoahs“ (1641, Dresden), wo die tiefen Farben prächtig hervorglühen.

355. **Die „Nachtwache“.** Alles übertrifft ein Bild, das, einst ein Schützenauszug am hellen Tageslicht, durch die starke Nachdunkelung der Schatten zu einer „Nachtwache“ wurde und als solches noch weltberühmt ist. Prächtig von glühendem Licht beleuchtet sind die vorderen Figuren, die andern mehr oder weniger in Helldunkel, in Schatten getaucht. Die Phantasie des Künstlers hat frei nach Belieben gewaltet und sein mächtigstes Werk geschaffen, dessen äußerst eigenartiger Charakter bei vorzüglicher Durchbildung der einzelnen Köpfe uns wohl hinreißt, aber nicht dem Modegeschmack seiner Zeitgenossen entsprach.

356. **Aber mit dem Tode der Saskia** (1642) endete sein ruhiges Glück, die trübere Hälfte seines Lebens begann; sein Gefühl, sein Empfinden vertieft sich und seine Auffassung wurde großartiger. Allmählich traten an Stelle der blonden, manchmal flau wirkenden Goldtöne kräftigere und zugleich leuchtendere Farben, glühend in den roten und gelben Tönen, breit und voll aufgetragen. Die feinen Uebergänge interessieren ihn weniger, er schmiert die Töne später sogar unverschmolzen mit dem Spachtel nebeneinander und erzeugt damit höchst lebhafte Wirkungen. Malerische Breite, kräftige, tiefe Farbigkeit tritt an Stelle früherer Tonigkeit. Am glänzendsten zeigen das die prächtigen Köpfe alter Frauen und Greise, letztere fälschlicherweise meist Rabbiner genannt, die schönsten in Dresden, Kassel, Haag, Petersburg, London, meist von 1654. Lächelnd, heiter, breit gemalt sind die Porträts der Hendrick Stoffels (Louvre, Berlin) und des Titus (Paris). Die genrehaften Mädchenbilder, mit Besen am Fenster, 2c. seien wegen ihrer Bedeutung für die Genremalerei erwähnt.

357. **Von glänzender Farbenpracht** sind „Susanna mit den beiden Alten“ (1647, Berlin), „Die Badende“ (London), „Bathseba“ (1654, Louvre) und „Joseph von Potiphars Frau verklagt“ (Berlin). Durch die Farbigkeit überraschend wirkt „Der geschlachtete Ochse“ (Louvre, Oxford). Tieftonig, ernster gestimmt „Vision Daniels“ (Berlin). Größere Innerlichkeit liegt in Bildern vor 1650, in den realistischen, aber ausdrucksvollen hl. Familien, Anbetungen und den großartigen Bildern aus dem Jahre 1648, auf dem einen der irdische Wohlthäter, schlicht, „Der barmherzige Samariter“ (Paris), auf dem andern „Christus in Emmaus“ (Kopenhagen, Paris). Nirgends ist die hohe Poesie dieses Momentes ergreifender, tiefer, als in den fein individualisierten Köpfen, Bewegungen der Bauern, des Dieners, des im Licht verklärten Christus ausgedrückt.

358. **Seine Radierungen.** Intimer spricht er wie Dürer zu uns in seinen Radierungen. Sein großartig malerisches „Hundertguldenblatt“

(1650), die gewaltigen „Die drei Kreuze" (1653) und wunderbare „Opfer Abrahams" (1655) bezeichnen seinen Höhepunkt in der Radierung. Unter den Porträtblättern finden sich all' seine berühmten Six, Asselyn, Linden. Der Künstler erreicht eine Zartheit des Helldunkels, eine malerische Tönung, die fast farbig wirkt. Die herrlichen Landschaften „Drei Bäume", „Drei Hütten", „Die Brücke" zeigen ein tiefes Naturgefühl.

359. **In der letzten Zeit** wendet sich Rembrandt nach Ueberwindung einer kühlen, grauen Tönung, die seine ersten Bilder, meist Selbstbildnisse, zeigen, bald wieder einem leuchtenden Helldunkel und glühender Farbgebung zu. Die häufiger werdenden braunen Töne werden überglüht von einem warmen Rot und leuchtenden Gelb. Jetzt erst kommt er zu höchster malerischer Breite. Je glänzender eine Farbe wirken soll, um so dicker trägt er sie auf. Auf dem Meisterwerke dieser Periode, vielleicht seiner ganzen Kunst, auf den „Staalmeesters" (1661, Amsterdam) faßt er sechs Figuren frei zu einer malerischen Gruppe zusammen. Sie wirken, schwarz gekleidet vor graubrauner Wand am roten Tisch, die Gesichter in warmglühendem Fleischton, vom Licht liebenswürdig umspielt, außerordentlich lebensvoll. An schillernder Farbenglut wird es noch übertroffen von der „Judenbraut" (1665 ca., Amsterdam), von dem prächtigen Familienbildnis (Braunschweig) und „Saul und David" (Haag). Dieser Breite des Vortrags, dem tiefen Farbglanz in malerischer Fülle gegenüber wirkt früheres bald hart und scharf, bald weichlich und flau. Seine letzten Bilder „Joseph heimkehrend" (1668, Petersburg) und „Die Geißelung Christi" (1668, Darmstadt), großartig in den Lichteffekten, zeigen den Mann, der nichts mehr mit der Welt zu thun hat. Auf sein Radierungswerk, das ca. 300 Blätter umfaßt, konnte nur flüchtig, gar nicht auf die unendliche Fülle herrlicher Zeichnungen eingegangen werden.

360. **Schüler, direkte Nachahmer** Rembrandts sind Ferdinand Bol (1616—1680), dessen Werke weichlicher, doch öfters mit denen des Meisters verwechselt sind, Karel und Bernhard Fabritius, Gerbrandt van den Eeckhout, Govaert Flink, Jan Livens und die beiden Koningks.

361. **Frans Hals.** Der andere große Bahnbrecher zu einer freien malerischen Auffassung ist Frans Hals (geboren ca. 1580 in Antwerpen, ging er bald in die Heimatstadt seiner Eltern nach Haarlem, wo er 1666 starb). Er spielt als Künstler eine höchst eigenartige Rolle. Ohne die Phantasie und die tiefe Empfindung Rembrandts hat er in der Bildnismalerei die glänzendsten Werke geschaffen. Sein Naturell war heiter, voll Lebenslust und er gab seinen Personen immer etwas von seinem frischen, lachenden Geist. Sein Kolorit, zuerst warm und voll getönt, wurde mit den Jahren durchsichtiger, kühler, bis es ins Kaltgraue überging. Zuerst modellierte, individualisierte er die Köpfe sehr sorgfältig und durchbildete auch das Detail bei einem warm bräunlichen Gesamtton, wie seine ersten Schützenstücke von S. Georg (1616 und 1627) und der Cluveniergilde (1627, Haarlem), alle beim Festmahle. Allmählich geht er zu seinem zweiten Stil über. Er führt das Ganze bei flüssigerem Vortrag glatt aus und setzt dann höchst geistvoll zur Kräftigung der plastischen Wirkung und zur Belebung

der Figuren bald hier, bald dort ein Licht, einen Farbenfleck mit breitem Pinsel auf. Den großen Reiz dieser Bilder dieses Stiles erhöht noch der feine graue Gesamtton über ebenfalls kühlen, nur zart kontrastierten Farben. Man denkt an Velasquez und frägt sich, ob hier wirklich nur der Geist der Zeit beiden gleiche Wege gewiesen. Es ist Abklärung aus der Farbigkeit zu höchst delikater, kühler Stimmung — nur blau und orangerot stehen dem lichten Karnat gegenüber.

Diesem Ton giebt er auf dem einen sehr geschickt komponierten Stück (1633) zum Kontrast noch einen warmbräunlichen Hintergrund in Bäumen und einem roten Dach ꝛc. Der Farbenauftrag ist voll, breit, die Gesamtwirkung noch wunderbarer auf dem Stück von 1639. Das Regentenstück von 1641 giebt in dem zart differenzierten Bräunlichgrau der Tischdecke und der Wand, dem Aufleuchten des Lichtes auf den durch Rembrandts Einfluß warm gestimmten Gesichtern eine außerordentlich feine Helldunkelstimmung im Interieur. Die beiden letzten Regentenstücke (1664, wie die andern in Haarlem) sind im letzten breiten Altersstil, wo er mit breiten, energisch aufgetragenen Strichen oder Flecken, die sich erst in nötiger Entfernung zu Formen vereinen, besonders von den Modernen bewunderte Wirkungen erzeugt, trotz der trüben Gesamtstimmung. Von den Familien- und Doppelbildnissen atmet das von sich und seiner Frau (Amsterdam, sehr flott hingemalt) unter all seinen lustigen, lächelnden Bildnissen, das sonnigste, heiterste Leben; frisch, lebendig die „Amme mit Kind“ (Berlin). Unter den Einzelporträts das schönste ist das eines flott ausschauenden, den Degen herausfordernd auf die Erde stützenden Kavalieres (Lichtenstein Wien). Es soll Heythuysen, den wir später nicht in dieser sorgfältigen, sondern in breiter, geistreicher Manier ausgeführt, sitzend wiederfinden, sein (Brüssel). Neben seinen vielen lebhaften Bildnissen (Berlin, Petersburg, London) spielen seine Gestalten aus dem Volke: musizierende, singende, trinkende, spielende Kinder, seine berühmten alten Frauen (Hille Bobbe, Berlin) in der Entwicklung einer kräftigen Sittenmalerei eine große Rolle. Brouwer und A. v. Ostade waren seine Schüler.

362. **Bartholomäus van der Helst** (1611 Haarlem bis 1670) gehört zu den großen Bildnismalern. Ein Schüler des strengen Porträtisten Nic. Elias arbeitete er sorgfältig bis ins Detail alles durch. Ohne großen Farbensinn, etwas nüchtern, vermochte er seinen Porträts doch immer große Aehnlichkeit und Ausdruck zu geben, der Ton ist hell, manchmal kühl, die Figuren haben vornehme Haltung. Ein Mann für große Bewegung war er nicht, trotzdem besitzen seine schönsten Schützenstücke (1639 und 1648 Amsterdam) ein so feines Maß von Lebendigkeit, Ausdruck, Individualität, daß sie zu den allerbesten dieser Gattung zu rechnen sind.

363. **Der Haager Jan van Ravesteyn** (1575 bis nach 1656) zeigt auf seinen ersten Schützenstücken (1616, 1617, Haag) bei sorgfältiger, stofflicher Behandlung leuchtende breit aufgesetzte Farben, später (1636, 1638) etwas flauere, weniger ausdrucksvolle Behandlung. Aus seiner besten Zeit das Familienbild in Braunschweig.

364. **M. J. Mierevelt** aus Delft (1567—1641) ist schwer aus den Massen von Bildern seiner Werkstatt klar heraus-

zuerkennen. Schlicht, gediegen, glatt, wird er bald weicher und wärmer in seinen guten Bildnissen.

365. Die **Landschaftsmalerei,** welche zu höchster Freiheit und zu einer der Figurenmalerei vollständig gleichberechtigten Stellung emporgehoben zu haben die Holländer sich rühmen dürfen, erstrebte unter Einfluß der Lichtmalerei zunächst eine feine Wiedergabe der dunstigen Atmosphäre am Wasser. Man wählte Partien an der See, an den Kanälen, wo über niedrigem Horizonte ein hoher nebelwolkiger Himmel hell aufleuchtet und in einen jedes Detail oder scharfe Umrißlinie, jede Lokalfarbe aufsaugenden bräunlich-grauen Gesamtton taucht. Fast alle Meister dieser Richtung lieben eine diagonale Linie in die Tiefe, von einem Baum oder Hügel ausgehend, durch das Bild zu führen. Von Esaias van de Velde (um 1590—1630) aus Harlem geht diese Auffassung aus. Das beweisen seine Bilder und der Umstand, daß Jan van Goyen (1596 Leiden bis 1656 Haag), der am meisten charakteristische Meister dieser Richtung, erst, nachdem er seine Schule durchgemacht, diesen Stil ausbildete. Goyen arbeitete zuerst noch klar und in kräftigen Lokaltönen, die er jedoch bald (nach 1630) aufgab, um zu der verschwommenen Malweise, wo ein graubräunlicher, nebeldunstiger Gesamtton alles beherrscht, überzugehen. In dieser Art malten Isaak van Ostade (1621—49), ein guter Pferdemaler, der die Bauerngruppen seines Bruders verwertete, und Salomon Ruisdael (1605? bis 1670), der sich jedoch durch kräftigere Töne, durch ein goldiges Gelb im Lichte 2c. auszeichnete, später jedoch von seinem Neffen Jacob Ruisdael beeinflußt wurde.

366. **Albert van der Neer.** Ein poesievoller Schilderer der Flachlandschaft der Flüsse und Kanäle bei energischerer Zeichnung ist Albert van der Neer (1603—77 Amsterdam). Er liebt die atmosphärischen Stimmungen beim Abendrot, bei Mondenschein in dunkler Nacht, wo Fackellicht oder Feuersbrünste das Dunkel aufhellen, und endlich Winterlandschaften.

367. **Albert Cuyp.** Zu dieser Gruppe, und zwar als ihr bedeutendster, ist der vielseitige auch als Landschafts-, Tier- und Stilllebenmaler berühmte Albert Cuyp (1620—91, Dordrecht) zu rechnen. Er ist von der Richtung ausgegangen, füllt jedoch auf den Bildern seiner besten Zeit (1650—70) den hohen Himmel, die Luft mit goldig glühendem Sonnenlicht, giebt auch gebirgige Landschaften und versucht sich in verschiedensten Beleuchtungen bis zum Blick direkt gegen die Sonne, deren Ball er zwischen glühenden Wolken auch durchschillern läßt und zum magischen Mondschein über den Wassern.

Auf die eine Seite setzt auch er meist einen Baum, eine Gruppe von Reitern oder Tieren, einen Hügel und läßt allmählich oder unvermittelt die Linie abfallen zu einer prächtigen, licht überstrahlten Flachlandschaft. Er ist darin, in den heiteren Lichtstimmungen erster Meister neben Claude Lorrain. Die meisten herrlichen Stücke sind in England. Die Gruppen im Vordergrund zeigen öfters glänzende, jedoch immer fein abgestimmte Lokalfarben. Sehr viel geringer, von Rembrandt beeinflußt, sind Philipp de Konincks (1619—88, Amsterdam) weite Fernblicke mit hohem Augenpunkt. Feiner leuchten die Flachlandschaften des Jan Vermeer **van** Haarlem (1628—91).

368. **Jacob Ruisdael.** Auf diesen wirkte jedoch noch der als der großartigste Landschaftsmaler aller Zeiten **verehrte** Jacob Ruisdael.

(Geb. 1628/9 zu Haarlem, wurde er 1648 Meister, siedelte 1659 nach Amsterdam über, von wo er aus Not und Elend ins Armenhaus von Haarlem 1681 geschafft und dort den 14. März 1682 begraben wurde). Er ist nicht nur Realist, sondern auch Idealist und Stimmungsmaler, der schließlich in den Geist der Natur so tief eindrang, daß all die toten Körper der Landschaft zu glänzenden Ausdrucksmitteln seiner inneren Stimmungen wurden. Licht, Luft, alle Beleuchtungseffekte, alle Formen faßte er nach vielen Studien, Beobachtungen in der Natur immer wieder zu einem einheitlichen Ganzen zusammen. All seine Bilder zeigen energische Zeichnung und kraftvolle Farbgebung; der flauen Dunstatmosphäre, wie sie ihm sein Onkel Salomon gelehrt, war er von Grund aus abgeneigt. Nicht Nebel, sondern bald sonnenleuchtende, bald düstere Gewitterwolken bedecken seinen Himmel, der oft klar, blau, dazwischen durchblickt, beleben mit mit ihren Schatten die Landschaft. Seine Bäume sind — zum erstenmale in der Kunst — wirklich mächtige, knorrige Eichen, feinblättrige Buchen, zarte Birken ꝛc. Er malt Seestücke (sehr selten, Berlin), Dünenlandschaften ebenso wie den deutschen Wald, den er offenbar bei Schloß Bleutheim — dasselbe findet sich öfters auf seinen Bildern (Dresden ꝛc.) — studierte. Zu seinen norwegischen Wasserfällen hat er von Everdingen, den er in Amsterdam kennen lernte, die Motive, die er dann glänzend verwertete. Eine hochbedeutende Eigenart seiner gewaltigen Größe beruht auf seinem glänzenden Kompositionstalent, in der nie übertroffenen Führung der Linien, Durchbildung der Formen, Verteilung der Massen, wie der Lichter und Schatten. Er, der expulsiv gewaltige Geist, dem sein körperliches Ich oft durchsprengen möchte, verlangt nach „mehr Licht“, schafft sich mächtige, weite Lichträume. Weil er dies recht eigentlich mit den edelsten Mitteln auszuführen vermochte, hat er sein Landschaftsbild den höchsten klassischen Werken der Kunst gleichgestellt, deren gewaltige Wirkung auch in jener uns vom Irdischen befreienden, wie eine Idealwelt wirklich vor uns ausbreitenden Raum bildenden Kunst beruht. Natürlich ist das nur einer der Momente, welche die Größe aller seiner Meisterwerke ausmachen, wichtiger aber ist bei ihm wie bei Rembrandt das Schaffen einer großen einheitlichen Gesamtstimmung aus einer innerlichen Empfindung heraus. — Seine frühen Werke, abgesehen von einigen trübe gewordenen noch unsicher gemalten Bildern, heiter gestimmt. Voll Jugendfrische sind die herrlichen Ausblicke von den Dünen in das glänzende, von hellem hohen Himmel überstrahlte Land, meist nach Haarlem (zwei in Berlin, Amsterdam, zwei im Haag); sie sind in seiner Harlemer Zeit entstanden. Man beobachte hier, wie vorzüglich wirkungsvoll er mit Hilfe von sich abwechselnden, überschneidenden Wolkenschatten und Lichtstreifen den Raum vertieft und wie fein er mit zartestem Helldunkel auch das Kleinste, etwa die Bleichfelder, verherrlicht. Die Gesamtstimmung wird mit den Jahren kühler, einheitlicher; der Himmel wird im allgemeinen grau, ein feines Helldunkel legt einen weichen Silberglanz über die kräftigen Farben. Die Zeichnung wird ausdrucksvoller, besonders fein in der Silhouette der Bäume, die Baumgruppen werden massiger und die Teile schließen sich immer glänzender zu einem großen Ganzen zusammen. Die großen Waldstücke und die Wasserfälle treten in den Vordergrund.



Jakob und Rahel von Palma vecchio

Original in der Gemäldegalerie in Dresden



Porträt von Paris Bordone
Original in der National-Gallery in London



Porträt von Palma vecchio
Original früher im Palazzo Sciarra in Rom, jetzt in Paris

Des Künstlers Phantasie schaltet und waltet immer freier. Zum höchsten veredelt, von tiefster poesievoller Stimmung über das Ende alles Seins, schafft sie sein berühmtestes Werk den „Judenkirchhof“ (Dresden). Viele seiner baumreichen Landschaften stimmen heiter durch das liebenswürdig feine Hineinstehen des zarten Blattwerks in eine helle leuchtende Luft, auf anderen ziehen düstere Gewitterwolken sich zusammen, die Stimmung wird schwerer. Großartig ernst erscheint des Künstlers Genius, am glänzendsten auf seinen großen Waldlandschaften (Berlin, Dresden, Petersburg 2c.) In tiefem Waldinnern schließen sich mächtige Eichbäume zu herrlichen Gruppen meist um einen Sumpf, in dem sich die knorrigen Stämme spiegeln, zusammen. So tief das Innere sein mag, immer weiß der Künstler durch Hervorleuchten bläulicher Lichter auf Bäumen oder an steigenden Hügeln Klarheit und Leben in den Raum zu bringen. Diese wunderbar umrissenen Massen sprechen von der tiefsten Empfindung eines hohen Geistes.

369. **Meindert Hobbema** (1638 bis 1709 Amsterdam), dieser neben Ruisdael am meisten bewunderte Landschaftsmaler — seine meisten Werke befinden sich in England — ist stark von jenem beeinflußt. Nichts von dem tiefen Ernst, von der großartigen Gestaltungskraft seines Meisters zwar besaß er; dafür jedoch eine heitere, frische Natur. Seine Landschaften geben in den entzückendsten Varianten die berühmte Wassermühle oder Landhäuser unter feinblättrigen Bäumen. Das helle, heitere Sonnenlicht, wie es in, wie dem feuchten Erdboden entsteigendem, weichem Dunst über das rote Ziegeldach, das Wasser und überallhin einen feinen Silberglanz wirft, wie es in den zart olivengrünen oder — auf seinen besten Bildern — kräftigen, goldigen Blättern spricht, macht den Hauptreiz seiner Bilder aus. Der ganze duftige Sonnenschein, wie er im feuchten Wald des Nordens schillert und poetisch, sonnigfroh den Wanderer stimmt, ist nie wieder so frisch und so fein gegeben.

370. **Paul Potter** (1625 Enkhuyzen bis 1654 Amsterdam, war 1649 bis 52 in Haarlem), der berühmteste Tiermaler der Welt, zeigt gleich den Großen eine innige Liebe für die Natur. Er studierte sie bis ins kleinste, zeichnete sicher und klar bei kühlem Ton und ließ nicht, wie andere Lichtmaler, alles in unbestimmten Glanz verschwimmen. Das Vieh, wie es auf den unendlichen, grünen Weiden Hollands in phlegmatischer Existenzfreude an hellen sonnigen Tagen das Leben verbringt, hatte es ihm angethan. Die Kühe, wie sie im philosophischen Sinnen oder im blöden Verdauen daliegen, wie sie stehend von dem grauen Ton des hohen Himmels sich abheben, sich in klarem Wasser spiegeln (Haag), weiß er mit größter Naturwahrheit darzustellen. Sein berühmter, lebensgroßer, junger Stier (Haag) wird von späteren kleineren, mehr naturfrischen und besser angeordneten Bildern noch übertroffen. Aus der großen Gruppe von brillanten Tiermalern, bei denen die Landschaft ebenso glänzend durchgearbeitet ist, können nur wenig herausgehoben werden.

371. **Adriaen van de Velde** (1635|6—1672 Amsterdam) ist ein Schüler des tüchtigen Jan Wynants — dieser ist leicht zu erkennen an dem Aufbau der Landschaften, auf denen die eine Hälfte gefüllt ist mit Baumgruppen, gefällten Stämmen auf Sandhügeln, die andere einen Blick über schillerndes Wasser in die Ferne gewährt. — Offenbar unter

Ruisdaels Einfluß werden Adriaens Landschaften einfacher, schöner gruppiert mit feinen Durchblicken unter Bäumen (Berlin), und das Studium Potters machte ihn zu einem der gediegensten Tiermaler. Seine Malweise ist schon ziemlich hart, die Luft immer sehr klar, die Zeichnung von großer Feinheit und die Farbgebung kräftig. Karel Dujardin (1622 Amsterdam bis 1678 Venedig), zugleich tüchtiger Porträtmaler, gehört mit der glatten Malweise seiner schönen Tiergruppen, mit dem klaren Silberton und der scharfen Zeichnung seiner oft italienischen Landschaften schon zu den Akademikern, die nach Italien zogen. Die schöne Zeit der naturfrischen Kunst und der kräftige, duftende Erdgeruch ist hin. Der Gesamtton wird kühl, kalt. Trotz aller Begabung werden die Künstler, welche Elsheimer und Claude Lourain studierten, wie alle Nachahmer zu Manieristen, Theater- und Schnellmalern. Sie haben noch manches gute gemalt, aber arbeiten eben nicht nach der Natur, sondern nach einer Formel und wiederholen sich immer wieder. Andries Both aus Utrecht war in Italien. Ihm schloß sich der sehr begabte Nicolaes Berchem aus Haarlem und endlich der bedeutendste aller Pferdemaler, Philips Wouwerman (1619—98 Haarlem) an, bei dem ein Schimmel im Vordergrund eine Art Künstlersignatur ist. Den feinen in Goijens Sinne malenden Simon de Vlieger, ferner Jean van de Capelle, dem es besonders gelang, die nur ganz leicht bewegte, sonnige See wiederzugeben, übertrifft bedeutend Willem van de Velde (1633 Leiden bis 1707 Greenwich), lebte in Amsterdam, wie alle Seemaler, bis er an den Hof nach England berufen wurde. Entzückender, weicher ist wohl nie wieder der zarte, duftige Glanz des Sonnenlichtes — nur lichte, weiße Wolken ziehen mählich dahin — über den schillernden Wassern gegeben. Große, weiße Segel spiegeln sich im See, oder der Rauch der die Luft erschütternden Kanonenschüsse leuchtet auf. Nicht von gleichem berückenden Reiz sind die bewegten Seen und Schlachten. Ludolf Bachhuysen vermochte bei seiner harten Farbengebung nicht die gleichen Wirkungen zu erzielen. Ein außergewöhnlich feiner Architekturmaler mit Landschaft, der zu den Kleinmalern gehört, ist Jean van der Heyde (1637—1712, lebte in Amsterdam). Seine entzückenden kleinen Stücke, das Leben an den Grachten mit Häusern und Bäumen schildernd, sind von einer Zartheit, einem duftigen Glanz der Töne, wie sie auch im folgenden Jahrhundert kein Franzose, kein Venetianer erreichte.

372. **Von Tier- und Stilllebenmalern** seien noch genannt: der bedeutende Maler von Federvieh Melchior d'Hondecoeter, Jan Weenix malte Stillleben toter Tiere und Blumenstücke. Als Blumen- und Fruchtmaler berühmt sind: David de Heem (Utrecht), W. C. Heda (Haarlem), Willem Kalf, Rachel Ruysch (Amsterdam) und Pieter Claes (Haarlem).

373. **Genremaler.** Ein anderes weites Gebiet hat der nach immer neuer Aussprache verlangende holländische Volksgeist der Kunst erobert, die Genremalerei. Abgesehen davon, daß das Volksleben genug interessante, neue Motive bot, wurde hier dem künstlerisch begabten Maler Gelegenheit genug zur Verwertung seiner Beobachtungen und Ideen geboten. Er wurde so geschützt vor der Gefahr, in großen Aufgaben, denen er nicht gewachsen war, seine Kraft zu verzetteln. Diese Kleinmaler kann man

in zwei Gruppen teilen, ohne daß natürlich eine scharfe Linie sie spaltet. Die einen mehr oder weniger abhängig von dem früheren Rembrandt, Helldunkelmaler könnte man sie nennen, suchen das feine Eindringen des Lichtes, das Sichverteilen in Räume, wiederzugeben. Die anderen, mehr Koloristen, haben ihre ganze Freude an der leuchtenden Farbe, an der Pracht glänzender Stoffe. Sie sind mehr beeinflußt vom späteren Rembrandt. Zu der ersteren Gruppe gehören Ostade, Hooch, Ver Meer, Dou, Maes, zu der zweiten Steen, Terborch, Metsu, Mieris u. a.

374. **Adriaen van Ostade** (1650 bis 75, Haarlem), der bedeutendste Bauernmaler Hollands, war zusammen mit Brouwer ein Schüler des Franz Hals. Mit jenem malt er anfangs derbe bewegte Scenen mit Fratzen. Aber er wird mit den Jahren ruhiger, gewählter. Nicht nur, daß seine Farben prächtig, satt und leuchtend werden, über die Bilder legt sich jetzt auch bald ein warmes, goldiges Helldunkel. Offenbar unter Rembrandts Einfluß läßt er das mild-sonnige Licht durch ein Fenster in düstere Zimmer eindringen, um mählich bis in die dunkelste Ecke zu dringen. Mit Ausnahme der beiden herrlichen Selbstporträts im Atelier (Dresden, Amsterdam) spielen sich da Scenen aus dem Bauernleben im Haus oder in der Kneipe ab. Der geistreiche Einfall des Lichtes fehlt nie, auch nicht in den Darstellungen aus der Sommerlaube. Seine Radierungen wie die fein, delikat getuschten Zeichnungen sind sehr geschätzt. Seine Schüler, so sein Bruder Isaak, ferner C. Dusart u. a. ahmten ihm nach.

375. **Gerard Dou** (1613—75, Leiden) eignete sich als Schüler Rembrandts dessen erste Helldunkelmanier an; die mit den Jahren jedoch etwas weicher wurde. Er liebte starkes Seitenlicht und daher auch Lampenbeleuchtung. Bekannt sind seine netten, gemütlichen, alten Frauen. Seine Bilder sind, und mögen sie auch aus Mangel an Erfindung etwas trocken sein, immer frisch nach der Natur durchgearbeitet und nie leer maniriert, wie so viele der überschätzten Glanzmaler.

376. **Nicolas Maes** (1632 Dordrecht bis 1693 Amsterdam). Wie S. van Hoogstraaten und A. de Gelder ein Schüler Rembrandts in den fünfziger Jahren, eignete er sich dessen farbiges, warmes Helldunkel jener Zeit an. Er konzentriert das Licht auf die Hauptfiguren und läßt es sich milde im Dunkel verlieren. Warm und noch kräftig sind seine schönen Bilder der ersten Zeit. Berühmt sind seine Spinnerinnen. Auch er liebt, wie Dou Mädchen, u. a. im Rahmen eines Fensters nach Rembrandts Vorbild darzustellen. In der späteren Zeit wird er glatter, kälter unter Einfluß der französisierenden Salon-Bildnismaler.

377. **Pieter de Hooch** (1630 Utrecht, bis ca. 1677 Amsterdam, 1653 im Haag, 1655 in Delft, zog zwischen 1657 und 1668 nach Amsterdam). Nach Rembrandt, von dem er manches hat, ist er der bedeutendste Lichtmaler im Innenraum. Velasquez hatte schon in seinen letzten großen Bildern zu gleicher Zeit das Eindringen des Lichtes von hinten, aus einem hellen Raum in den dunkleren Vorderraum. Das Motiv ist ein außerordentlich reizvolles für den fein empfindenden Maler. Der durch ein kleines Seitenfenster in weiches warmes Helldunkel gehüllte Vorderraum — Hooch liebte weiche, warm-farbige, besonders rote Wollstoffe — öffnet sich durch eine Thür

nach einem kleineren, vom Sonnenlicht beleuchteten Zimmer, aus dem schillernder Glanz nach vorn fällt. Von größtem Reiz ist hier das Spiel der beiden Lichter mit- und gegeneinander. Bald sind Innenräume (Berlin, Amsterdam, London, Louvre), bald Höfe gegen dunkle oder helle Zwischengänge kontrastiert. Daneben taucht ein anderes Problem auf. Immer schon interessierte es ihn, eine Figur, Frau oder Kind, direkt gegen das Licht zu stellen, so daß die uns sichtbare Seite nur leicht durch Reflexe erhellt von dem Licht überstrahlt wird (Berlin, Louvre). Schließlich ist er so kühn, ganz gegen den Lichteinfall zu malen, den Raum nur durch Licht an der Rückwand zu erleuchten (Amsterdam, Buckingham Palace, London). Das Licht flutet durch Fenster und offene Thür glänzend herein, überströmt die Gestalten am Tisch. Natürlich malte er auch große Räume mit einfachem glänzenden Seitenlicht (London). Auch die Luftperspektive, das feine Spiel des Sonnenlichtes in den Bäumen, über den Häusern und Dächern, das zarte Reflexlicht im Schatten draußen hat er mit großer Meisterschaft dargestellt (Buckingham Palace, London). Mit den Jahren wird der Glanz der Lichter matter, die kräftige Pinselführung lockerer, dünner und die Farbtöne kühler. Zuletzt malte er sogar Salonbilder.

378. **Jan Ver Meer** van Delft (1632—75, Delft). Ein Schüler des Karel Fabritius und durch diesen oder direkt mit der Kunst Rembrandts vertraut, sucht er auch Lichtprobleme im Innenraum zu lösen. Pieter de Hooch hat ihn während seines Delfter Aufenthaltes sicher beeinflußt. Am berühmtesten ist eine „Ansicht von Delft“ (Haag). Im Kanal spiegeln sich die leuchtend-roten Backsteinhäuser mit schillernd-blauen Dächern, darüber hoher Himmel. Seine Sittenbilder der ersten Zeit sind außergewöhnlich farbenreich und strahlend. Damen in glänzender Seide, die vornehmen Herren elegant gekleidet, selbst die Glasfenster mit bunten Wappen und der Boden mit farbigen Fließen, dabei die Modellierung sehr delikat, die Luft leuchtend, wie ein feiner Ton sich über das Ganze legend. Es sind wahre Prachtstücke (Berlin, Braunschweig). Die Lichtwirkungen zeigen den Künstler mehr und mehr. Er beschränkt sich zwar auf seitlichen Lichteinfall, läßt aber klar und rein die Strahlen in den Raum fluten, die Körper erhellen. Um den Raum nach vorn abzuschließen, giebt er einen glänzenden Vorhang, meist sehr wirksam von der hellsten Stelle der stets beleuchteten Rückwand zurückgenommen oder einen Tisch mit schwerer Decke. Seine Mittel vereinfachen sich mit den Jahren. Die Farben werden kühler und schließlich beschränkt er sich auf ein Zitronengelb und duftigmattes Blau. Das Karnat, das Helldunkel geht mehr und mehr in ein äußerst zartes Grau über. Den Uebergang zu diesem Stil bezeichnen Bilder in Dresden, Windsor und „Der Künstler im Atelier“ (Gal. Czernin, Wien), äußerst glänzend und leuchtend. Die auf ein vornehmes Grau gestimmten für ihn charakteristischen Bilder (Berlin, Amsterdam, London) sind für Künstler und Kenner von großem Reiz. Von größter Schönheit ist immer das Hingleiten der Lichter an der Rückwand und wie die Strahlen sich aufhalten an dem in Seide gekleideten Mädchen. Feinste Abtönungen, leichte Verkürzungen an der Wand, am Klavier vereinigen sich, die herrliche, raumschaffende Kraft des Lichtes zu erhöhen.

379. **Jan Steen** (geb. 1626 in Leiden, 1648 Meister, 1649 zog er nach Haag, 1652 zurück nach Leiden, wo er 1679 starb) übertrifft Ostade noch an Kraft, Lebendigkeit und an genial-leichter, sicherer Führung des Pinsels. Er malte die tollsten Bauerngesellschaften (im „Bohnenfest“, in „Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen“, Bauernhochzeiten ꝛc.) ebenso wie hübsche Kinderscenen (Amsterdam) und das Leben im vornehmen Haus: die berühmte „Kranke Frau“ (München, Amsterdam ꝛc.). Hier liebt er glänzende Stoffe mit feinen Farben sorgsam wiederzugeben, dort müssen die Farben ebenso bunt und lustig sein wie die Gesellschaft. Immer ist frisches, heiteres, ja allzutolles Leben mit geistreich-genialer Flüchtigkeit auf die Leinwand geworfen. Immer lächelt der Humorist, der das Leben von der besten Seite ansieht, es genießt, manchmal auch grinst der Satiriker.

380. **Gerard Terborch** (geb. 1617 in Zwolle, 1635 Meister in Haarlem, unternahm viele Reisen, zog 1655 nach Deventer, wo er 1681 starb). Er ist in der unübertroffenen Delikatesse der Malweise als Kleinmaler für die vornehme Gesellschaft von großer Bedeutung. Vorbilder fand er in Haarlem bei den „Gesellschaftsmalern“ Dirk Hals (1600—1656, Haarlem), einem jüngeren Bruder von Franz Hals und in Pieter Codde (ca. 1600—1678, Amsterdam), die lustige, größere Scenen aus der hohen, in Sammet und Seide gekleideten Gesellschaft malten. Aber erst durch das Studium Rembrandts, Tizians, Velasquez' hat er seinen außerordentlich feinen Sinn für zarteste Farbtöne, die Vornehmheit der Darstellung entwickelt, Vorzüge, die ihn bei dem meisterhaften, dünnen Auftrag zum großen Künstler erheben. Er ist daneben auch Porträtmaler, wie viele Bildnisse (4 Berlin, 2 Amsterdam ꝛc.), ferner der „Friedensschluß zu Münster“ (1648, London) zeigen. In erster Linie strebte er darnach, das Stoffliche bei duftiger, milder Beleuchtung möglichst fein auszuarbeiten; Seide, Sammet, Plüsch, Leder, alles farbig gestimmt. Sein höchstes, koloristisches Problem war jedoch, den zart-rosa duftigen Fleischton seiner entzückenden jungen Mädchen mit blondem, lockigem Haar in seinem ganzen, naturfrischen Reiz wiederzugeben. Das Karnat wurde dann gehoben durch das harte Weiß der schweren, knittrigen Seidenkleider, durch das leuchtende Hellgelb eines mit weißem Pelz eingefaßten Jacketts, durch ein dunkles Kopftuch ꝛc. Oder der Künstler läßt das liebliche Gesicht hindurchleuchten durch ein schillerndes an die Lippen gesetztes Glas, legt unter den zarten, schlanken Hals einer vom Rücken gesehenen blonden Dame einen dunklen, weichen Pelzkragen. Das Karnat der Männer, die zu zweien oder einzeln mit einer Dame sich zu einer prächtigen Gruppe vereinen, ist kräftiger. Natürlich ist unter den Stoffen Sammet und Plüsch der Decken besonders glänzend wiedergegeben. Ein feiner, grauer Hintergrund, eine überaus zarte Abtönung in den Raum hinein, macht Werke wie „Das Konzert“ (Berlin) zu Meisterwerken ersten Ranges.

381. **Gabriel Metsu** (1630 Leiden — 1667 Amsterdam, wo er seit 1650 war). Ein sehr fruchtbarer und für andere Eindrücke sehr empfänglicher Meister, zeigt er sich auf seinen Frühwerken von Rembrandt beeinflußt in dem leuchtenden, tiefen Kolorit. Bald jedoch werden die Farben zarter, durchsichtiger, da er Terborch nachstrebte, ohne ihn zu erreichen. Sein weicher Gesamtton, der feine Farb-

glanz in besonders zarter Harmonie, zeichnen seine Bilder aus, wenn sie auch selten die glückliche Komposition der Bilder seines Meisters besitzen.

382. **Franz Mieris** (1635—81 Leiden). In der Schule G. Dou's eignete er sich eine ausgezeichnete, solide Technik an, die er in seinen glänzenden Stücken des hohen Genres geschickt verwertete. Ist seine Malweise auch emailartig glatt, so geben die leuchtenden Farben, blendenden Seiden, überhaucht von einem kühlen Silberton, seinen Bildern doch wirksame Reize, trotz gewisser Leerheit im Ausdruck und Handwerksmäßigkeit der Ausführung.

383. **Kaspar Netscher** (1639 Heidelberg — 1684 Haag). Schüler Terborchs, nahm an Stelle von dessen flüssiger Malweise und vornehmer Tonung die mehr glatte Technik mit leuchtenderen Farben des Mieris an. Bei freierer Anordnung hat er manches schöne Bild gemalt. Auf Godfried Schalken wie auf die glatten Akademiker, deren bedeutendster Adriaen van der Werff (1659 — 1703 Rotterdam) als Hof- und Porträtmaler des Kurfürsten Joh. Wilhelm v. d. Pfalz endete, kann nicht näher eingegangen werden.

384. **Deutschland.** Die Ehre der deutschen Kunst im 17. Jahrhundert hat ein Maler Adam Elsheimer (1578 Frankfurt — 1620 Rom, wo er seit 1600 lebte) gerettet. Erst in Rom bildete er durch das Studium der alten Meister und der großartigen römischen Landschaft den ihm eignen Stil aus, welcher von allergrößter Bedeutung für die Entwicklung der Licht- und Landschaftsmalerei wurde. Ohne seine feine Helldunkelmalerei im Interieur, ohne die von glühendem Sonnenlicht durchstrahlten Landschaften, ist vieles undenkbar. Rubens, Rembrand wie Claude Lorrain haben von ihm gelernt. Er ist der Begründer der Stimmungslandschaft, indem er die verschiedenen Beleuchtungen am Tage und bei Mondschein wiederzugeben suchte. Freilich malt er noch mit Lokalfarben, die er jedoch harmonisch zu einander stimmt. Ferner versucht er mit großem Geschick zum erstenmal die Figuren als Staffage der Landschaft in die Stimmung des Ganzen hinein zu arbeiten. Seine kleinen Bildchen haben einen besonderen, intimen Reiz und sind belebt von natürlicher Frische, da sie auf tiefem Studium der Natur beruhen.

385. **Frankreich.** Mit der Ordnung der inneren Verhältnisse, der Unterdrückung der unruhigen Parteien, des Adels wie der Hugenotten durch Richelieu, entwickelte sich zuerst die Litteratur und erst allmählich die Malerei. Im allgemeinen waren noch fremde Mächte am Hofe thätig, da die größten Künstler in Italien, in Rom die Quelle ihres Schaffens gefunden. Die unbeschränkte Monarchie zuerst gewaltsam, prunkhaft, dann mehr und mehr degeneriert, schwächlich, verlangte eine, die Herrscher, die Hofgesellschaft verherrlichende oder pikante, sinnliche Kunst und mit der Befreiung von diesen Fesseln entstand eine echte, eigne Volkskunst, die mit ihren frischen gewaltigen Leistungen unser Jahrhundert beherrscht.

386. **Nicolas Poussin** (geb. 1594 zu Villers-Normandie, 1624 in Rom, 1640—42 in Paris, dann wieder in Rom, wo er 1665 starb) fand erst in Rom das Ziel seiner Sehnsucht, die Elemente seiner Kunst. Nicht die Bolognesen, denen er anfangs freilich nachstellte — nur Domenichino hat stärker auf ihn gewirkt —, sondern die Antike und

Raffael sind seine Vorbilder. Aber als naturempfindender Nordländer hat auch die römische Landschaft großen Eindruck auf ihn gemacht. Immer bilden ihre großen klassischen Linien den Hintergrund, mit feinstem Geschmack setzt er antike Architektur und dazu in schönem Rhythmus bewegte Figuren hinein. Alles ist wohl gegeneinander abgewogen, meist sogar so stark mit dem Verstande überlegt, daß man trotz der Schönheit von Linien, Formen, trotz der freilich kühlen Harmonien, nach einem frischen, naturwüchsigen Ton, wäre es auch eine Disharmonie, verlangt. Bewundern muß man immer wieder das außerordentliche Schönheitsgefühl, sei es für den Fluß der Linien, der graziös bewegten Figuren und den Schwung ihrer Gewandung, sei es für den herrlichen prächtigen Aufbau der großartigen Landschaften. Komposition und Zeichnung sind seine Glanzpunkte. Er meidet sorgfältige Durchmodellierung der Figuren, da er im eigentlichen Sinne plastische Einzelwirkungen in den als Ganzes aufgefaßten Bildern nicht wünscht. Im Gegenteil legt er gerne einen matten dämpfenden Ton über das Ganze, mildert möglichst die Farben, welche zuletzt freilich allzu kühl, leblos werden.

387. **Claude Gellée** gen. **le Lorrain** (geb. 1600 zu Chamague, ging früh als Bäcker nach Rom, kam in Tassi's Werkstatt, 1626 in Nancy, dann in Rom, wo er 21. Nov. 1682 starb). Der Begründer der „heroischen" oder idealen Landschaftsmalerei, hat er in Rom durch Tassi oder direkt unter den Einflüssen des Caracci, des Paul Bril und Elsheimers sich einen Stil ausgearbeitet, der in jeder Beziehung ein idealer scheint. Die nötigen Naturstudien machte er auf Anregung seines Freundes Sandrart erst in seinen dreißiger Jahren. Das Gefühl für das Große, Gewaltige lebte damals schon in ihm. Aber von der Gefahr, Akademiker wie jene zu werden, befreite ihn sein Naturstudium. Er durchzog die Campagna, marschierte nach Ostia zur Küste, wo er an der Küste weiter wanderte. Eine große Anzahl von Naturstudien (ca. 500) von ihm sind erhalten. Niemals jedoch hat er Bilder direkt nach der Natur entworfen. Seine ersten bedeutenden Bilder zeigen sogleich den ihm charakteristischen Aufbau, freilich noch etwas theatermäßig-dekorativ mit stark betonten Seitenkulissen. Bald setzt er hohe nach oben sich mächtig zusammenballende Bäume, in deren Schatten ein Haus steht, bald läßt er auf ansteigendem Hügel eine alte Ruine aufragen u. s. w. Die Kompositionen werden mit den Jahren freier, geistreicher, die Linienführung immer feiner. Den Hauptreiz all' seiner Bilder machen die unendlich schönen Luftstimmungen, die immer froh und heiter das Tonspiegelbild einer glücklichen Seele sind. Alles, den aufsteigenden Morgen, den glühenden Mittag, die Nacht, mit großer Vorliebe den in Rot über dem leicht zitternden spiegelnden Meer glühenden Abendhimmel, hat er gemalt. Seine Studien dazu hatte er an der Küste gemacht und am schönsten sind die Stücke, wenn die Sonne über dem Meere noch einmal aufglühend hält, um dann zu versinken. Das leicht bewegte Meer hat er mit großer Meisterschaft gemalt. In dem hellen Sonnenglanz an einem klaren Tage, wie in dem glühenden Durchleuchten der Luft bei leicht nebligem, wolkigem Himmel, ist eigentlich sein größtes Können zu suchen. Er war Licht-, Luftmaler, nicht Kolorist

und so herrscht auf all' seinen Bildern ein glänzender Gesamtton, der alle Lokalfarben aufsaugt. In den vierziger Jahren ist derselbe weich, ins Bräunliche gestimmt, wird jedoch allmählich klarer, heller, bis er in den fünfziger und sechziger Jahren einen schönen, kühlen Silberglanz annimmt. Das ist die Glanzepoche seiner Kunst. Am besten studiert man, genießt man ihn in Rom; vieles ist nach England gewandert, nur wenig nach Deutschland verschlagen. Höchst interessant ist sein „Liber veritatis“ (Chatsworth-England), welches in 200 getuschten Zeichnungen eine Art Inventar, Scenen seiner meisten Werke enthält, in den letzten Jahren von ihm selbst entworfen.

388. **Die Ansätze einer Volkskunst** zeigen sich bei den drei Brüdern Le Nain, die schlicht und einfach das Volksleben schilderten, dem Lothringer Jacques Callot, dessen Radierungen nach Scenen aus dem Kriegsleben 2c. Schule machten. Valentin, ganz Nachahmer des Caravaggio, ist manieriert und sehr derb, Simon Vonet suchte bei den Bolognesen sein Heil und lebte in Rom. Sein Schüler Pierre Mignard (1612—95) lebte auch 22 Jahre lang in Rom, wurde ein guter Porträtist und Madonnenmaler.

389. **Charles Le Brun** (1619 bis 1690). Dieser ist der charakteristischste Vertreter der prunkhaften, theatralischen Kunst Ludwigs XIV. Er malte mit fast genialer Schnelligkeit und mit glänzender Technik Altarbilder, mythologisch-antike Scenen, Allegorien, die uns in ihrer Buntheit und Leere, so geistreich sie sein mögen, kalt lassen. Dazu entwarf er Sceneneinrichtungen, Möbel, Gobelins 2c.

390. **Eustache Le Sueur** (1616 bis 1655) schwächlicher und sehr eintönig in der Farbe, mit gutem Geschmack in der Anordnung und den ausdrucksvollen Bewegungen. In der Landschaftsmalerei hat Gaspard Dughet (1613—75), der Schwager und geschickte Nachahmer Poussins, mit seinen heroischen dekorativen Landschaften Rom und Florenz überfüllt. Sein Schüler François Millet wird oft mit ihm verwechselt. Das beste haben noch die Porträtisten geleistet.

391. **Philippe de Champaigne** (1602 Brüssel, 1674 Paris) hatte schon in Belgien sich gute Grundlagen für seine Kunst angeeignet. Seine religiösen Bilder sind ernst und schlicht, seine Porträts — er hat fast alle die Größen des französischen Hofes gemalt — klar und fest wiedergegeben, in freier, natürlicher Pose vornehm gehalten, in breiten Raum gestellt. Berühmt sein Richelieu, Ludwig XIV. (Louvre) 2c. Bildnismaler wie Claude de Fèvre, dessen Schüler François de Troy, Nic. de Largillière sind ohne große Bedeutung.

392. **Hyacinthe Rigaud** (1659 bis 1743) ist in der Bildnismalerei das, was Le Brun in der historischen Kunst. Ein wirklich vorzüglicher Porträtist giebt er den ganzen Geist der Zeit des Louis XIV. und der Allongeperücke.

XVII. Jahrhundert. Rokoko.

Mit Ludwig XV. wurde die vornehme Steifheit der höfischen Etikette gebrochen, ein heiteres, ungebundenes Gesellschaftsleben trat an dessen Stelle. Das schwere, mächtig geschwungene Barock wurde verdrängt durch das zierliche Rokoko, dessen leichte Schwingungen und geringes Relief zunächst Einfluß auf die Malerei haben mußten.



Frauenporträt von Rafael (?)
Original in der Tribuna in Florenz



Frauenporträt von Sebastian del Piombo
Original in der Gemäldegalerie in Berlin



Grablegung von Fra Bartolomeo

Original im Palazzo Pitti in Florenz



Madonna del Sacco von Andrea del Sarto

(Fresco in der Kirche della SS. Annunziata in Florenz)



Die heilige Nacht, von Correggio
Original in Dresden



Amoretten aus dem Bilde „Danae“ von Correggio
In der Galerie Borghese in Rom

Heitere, leicht hingeworfene Gemälde verlangte man an Stelle früherer großer Prachtstücke.

393. **Antoine Watteau** (geb. 1684 zu Valenciennes, 1708 Schüler, 1720 Mitglied der Akademie, starb 1721 bei Paris). Um die Entstehung seiner entzückenden Kunst zu verstehen, muß man bedenken, daß er früh schon Bilder von Teniers und anderer Niederländer kennen lernte. Am meisten hat Rubens auf ihn gewirkt, der ihm wohl auch die Anregung zu seinen Liebesgärten gab. Niemand hat das damalige Leben so idealisiert, wie er. Diese in Seide gekleideten Pärchen, sich heiter naiv im Freien bewegend, der außerordentlich geistreiche und leichte Vortrag, die zarten Farbtöne der schillernden Kleider, all das nicht weniger entzückend denn der duftige Hauch, der sie in der freien Ideallandschaft umwebt. All die leichte Grazie und sonnige, spielende Anmut üben einen großen Reiz auf das moderne, farbenempfindliche Auge aus. Die meisten Bilder sind in Berlin und im Louvre. Die ganze Liebenswürdigkeit, die Poesie seiner Kunst schätzt man erst, wenn man die nüchternen Versuche der ihn Nachahmenden betrachtet. Weder Lancret oder Pater erreichten ihn, noch endlich der gefeiertste französische Hauptmeister jener leichtfertigen Zeit.

394. **François Boucher** (1703 bis 1770, Paris). Für eine ernste Kunst hat er nichts zu bedeuten. Mögen seine nackten, sinnlichen Frauengestalten, seine Kinder, noch voll von höchster französischer Grazie, mit noch so viel geistreicher Flüchtigkeit hingeworfen sein, seine Bilder sind im besten Falle doch nichts anderes als hübsche Dekorationsstücke. Aber er ist und bleibt schließlich doch der für jene Zeit charakteristischste französische Maler. Jean-Honoré Fragonard (1732—1806), sein Schüler, interessiert durch seine breite, glänzende Pinselführung. Im Gegensatz zu diesen Malern der hohen Gesellschaft schildert Jean-Siméon Chardin (1699—1779, Paris) schlicht und klar realistisch das Leben im Bürgerhause. Man erfreut sich an der frischen Natürlichkeit, die hier noch herrscht (28 Bilder im Louvre). Mehr zu den Sentimentalen gehört Jean Baptiste Greuze (1725—1805). Er giebt Rührscenen aus dem Volksleben, bei denen jedoch nichts von frischer Naturwüchsigkeit des Miterlebten zu finden ist. Am meisten bekannt sind seine reizenden Mädchenköpfe. Durch ihre schönen Frauenporträts berühmt ist Elisabeth Vigée Le Brun (1755—1842), Selbstporträt in Uffizien.

395. **Deutschland.** Eine wirklich nationale Kunst hat Deutschland auch im 18. Jahrhundert nicht. Hier und da tauchen einige tüchtige Künstler auf, aber jeder steht allein, ein gemeinsamer innerer Geist belebt sie nicht. Der Bildnismaler Balthasar Denner sorgfältig, ja kleinlich; J. E. Ridinger, guter Tierzeichner; Ernst Dietrich, ganz abhängig von niederländischen und italienischen Vorbildern; Philipp Hackaert und Wilhelm Tischbein waren berühmt durch ihre Beziehungen zu Goethe, den letzterer öfters porträtiert.

396. **Daniel Chodowiecki.** Ernst zu nehmen ist endlich Daniel Chodowiecki (1726, Danzig bis 1801, Berlin), der große Zeichner, Illustrator und Kupferstecher Deutschlands. Er hat in schlichter Wahrheitsliebe ein vorzügliches Sittenbild seiner Zeit hinterlassen.

397. **Raphael Mengs** (1728 Aussig bis 1779 Rom) ist nur noch eine historische Berühmtheit. Er brach zuerst ganz mit der leicht-

fertigen Kunst des Rokoko und machte bitteren Ernst mit der Wahrheit und Schönheit in der Kunst. Die Antike, Raffael und Correggio studierte er ebenso wie die Natur. Er meinte es ehrlich, aber der Geist der Zeit und sein Ich war zu schwach. Er wurde überwältigt, Italien ihm wie vielen Deutschen, zum Unheil. Daß er sein inneres Ich, sein Heimatland verleugnet, hat er so büßen müssen. Sein bestes, was bleibenden Wert hat, sind seine einfachen Porträts, sein Selbstporträt (Uffizien) 2c. Auf anderen Bildern bewundern wir seinen feinen Geschmack.

398. **Antoine Pesne.** Unter den Porträtisten möge hier noch genannt werden Antoine Pesne (1683 Paris bis 1757 Berlin), der, ein Franzose, die meiste Zeit in Berlin verlebte und bekannt ist durch seine Bilder Friedrichs des Großen.

399. **Anton Graff.** Bedeutender ist Anton Graff (1736 Winterthur bis 1813 Dresden), einer der besten Bildnismaler der Zeit. Einfach bürgerlich steht er jeder Manier fern und giebt die Persönlichkeiten natürlich mit dem Auge des Realisten wieder. Dazu, außer dieser schlichten Anordnung ohne jede hohle Theaterpose, zeichnen sich seine Bilder durch solide Technik, eine malerische Auffassung bei hellen, später etwas dunkleren Tönen aus.

400. **Angelica Kauffmann** (1741 Chur bis 1807 Rom, 1766—76 in London). Auch sie hat das Beste im Porträt geleistet. Ihre Frauen- und Kinderköpfe, leicht gemalt, sind lieblich, voll lächelnder Anmut.

401. **England.** Eine wirklich gesunde, eigenartige Kunst finden wir allein in England. Es ist hier die erste Blüte der Malerei, sie beherrscht die zweite Hälfte des Jahrhunderts und von ihr aus geht natürlich der Fluß der Entwicklung in die Moderne hinüber.

402. **William Hogarth** (1697 London bis 1764 Leicester Fields), der älteste der bedeutenden Künstler, betrachtet, im Grunde genommen, die Welt als echt englischer Satiriker und nebenbei auch mit dem Auge des Malers. Er besaß eine gute, malerische Technik, wie seine Bildnisse und besonders die Folge von 6 Bildern „Hochzeit nach der Mode" (London) u. a. beweisen. Aber er malte sie mehr aus moralischen Gründen. Meist karikierte er seine Gestalten, da er selten wirklich Naturstudien zu ihnen gemacht hatte. Wichtiger sind seine Stiche, bei denen diese Rohheiten nicht so abschreckend wirken.

403. **Joshua Reynolds** (1723 Plymton bis 1792 London, 1749 bis 1752 in Italien). Jenem gegenüber vertritt er die ganze vornehme Feinheit englischer Aristokratie. Trotzdem er in Italien Raffael und Michelangelo am meisten studierte, haben doch die Venetianer, Correggio und in erster Linie van Dyck auf ihn gewirkt. Im Grunde Kolorist, übernahm er dessen feine, schillernde Töne und Harmonien, freilich stimmte er sie entsprechend dem Geschmack der Zeit wärmer, weicher, trug er sie breiter, flüssiger auf. Oft jedoch werden wir bei der Saftigkeit und Leuchtkraft der Farben an Rembrandt erinnert, den er sicher auch studierte. Seine glänzendsten Leistungen sind seine Porträts von Damen und Kindern aus der vornehmen englischen Gesellschaft. Einzeln sowohl wie mehrere zu reizenden Genrestücken zusammengefaßt, entzücken sie durch ihr feines Kolorit wie durch die feinen graziösen Bewegungen der schlanken Schönen.

404. **Thomas Gainsborough** (1727 Sudbury bis 1788 London, lebte bis 1774 in Bath). Er hat

kaum je Bilder alter Meister studiert und ist bedeutender Realist, der aus eigenen Studien heraus seine Kunst sich schuf. Erst 19jährig zog er sich schon ganz auf das Land zurück. Seine Porträts sind ebenso vornehm wie die Reynolds; diese Haltung liegt in der englischen Aristokratie. Sie sind kräftig und scharf beobachtet, oft von wunderbarer Leichtigkeit. Dazu liebt er es, sie ins Freie hinaus zu rücken. War er doch zu gleicher Zeit der größte englische Landschaftsmaler. Die so schöne Landschaft Englands mit den mächtigen Baumgruppen reizte ihn. Seine Eindrücke und Beobachtungen, besonders den mächtigen Luftraum, suchte er wiederzugeben und so sind seine Bilder, wenn sie auch in der Durchbildung nicht immer genügen, doch von der aus Wahrheït und Naturempfindung entsprungenen Größe. Von ihnen geht die Entwicklung der modernen realistischen Richtung aus.

Andere sehr beachtenswerte Maler wie die berühmten Porträtisten George Romney, John Hoppner, Thomas Lawrence, die Genremaler Benjamin West, Thomas Northcole, selbst den Landschaftsmaler Richard Wilson und den berühmten Tiermaler George Morland können wir hier nur nennen. Nicht nur, weil sehr selten ein Bild dieser Meister auf den Kontinent gelangt ist, sondern mehr noch, weil die Leistungen dieser mittelbaren Vorläufer der Moderne erst im Zusammenhang mit der Kunst des 19. Jahrhunderts ihr wahres Relief bekommen, sind sie hier nicht zu besprechen.

Die angewandten Künste

von

Prof. F. Luthmer

405. Einleitung. Wenn wir von der Geschichte Auskunft verlangen über das intime Leben vergangener Völker, so verweist sie uns, als auf die sicherste Quelle, auf die Reste ihrer Wohnstätten, ihres Hausgerätes. Denn keine Lebensäußerung spiegelt den Geist und die Art des einzelnen Volkes, der einzelnen Kulturperiode so klar wieder, wie die Einrichtung ihrer Häuser, wie das Mobiliar, zwischen dem sie sich bewegten, und der Schmuck, mit dem sie ihre tägliche Umgebung verschönten. Wohl mögen die Denkmäler der Litteratur uns einweihen in die großen, weltbewegenden Gedanken einer Epoche, die Musik mag uns erzählen von ihrem Empfindungsleben: immer ist es nur der Hausrat, das Mobiliar im weitesten Sinne, was uns in das Alltagsleben einführt, was uns die Ansprüche verrät, die ein Volk an das Behagen oder an den Luxus seiner häuslichen Umgebung stellte, was uns die Art kennzeichnet, in der die Familienglieder untereinander und mit der Außenwelt verkehrten.

406. Die Hauseinrichtung ein Bild der Bewohner. Und wie wir nach dem Grundsatz „sage mir, wie du wohnst, und ich sage dir, wer du bist" — von der Wohnung unserer Mitlebenden verlangen, daß sie ein persönliches Gesicht zeige, wie wir uns erkältet fühlen von jenen Durchschnitts-Einrichtungen, die uns im Modejournal des Tapezierers hundertmal begegnet sind: so treten wir auch an die Reste, die uns ein günstiges Geschick von den Hauseinrichtungen der Vergangenheit erhalten hat, mit dem Wunsch heran, aus ihnen die Züge der alten Bewohner herauszulesen. Und selten, daß uns dies Verlangen täuscht! Wie deutlich belebt unsere Phantasie die weiten Vorhallen der pompejanischen Villa mit der wartenden Schar der Klienten — wie sehen wir unter den heiteren Säulenhallen des Atriums, beim leisen Plätschern des Hofbrunnens das südländische Familienleben sich abspielen. Wie entschieden gestaltet sich der Gegensatz hierzu in der Felsenburg des nordischen Mittelalters. Wie eng der Hof, dem der mächtige Bergfried Luft und Licht raubt, wie knapp und ärmlich die Wohnräume, denen die Vorkehrungen für die kriegerische Verteidigung den besten Platz streitig machen — wie dürftig und roh das Mobiliar — die Ansprüche an Behagen und Schönheit des Daseins kaum auf

der Stufe angelangt, die heute der arme Dorfbewohner für sich in Anspruch nimmt. Aber zur selben Zeit entwickelt sich das Leben in der Stadt bereits zu ganz andern Erscheinungen. Das hohe Giebelhaus des Kaufherrn kündet Sicherheit und Wohlstand an. Die getäfelte Diele mit schöngeschnitzten Treppen und Galerien erzählt uns von einem reichen Verkehr, von bürgerlicher Geltung und Repräsentation; die Möbel, welche die Kemenaten schmückten, wenn auch noch weit entfernt von dem, was wir heute Komfort und Bequemlichkeit nennen, verraten doch schon in ihrem künstlerischen Schmuck gesteigerte Ansprüche an die Schönheit des Lebens. Und wie lehrreich ist es, die Aenderungen, die sich in diesen Möbelformen vollziehen, in den nächsten Jahrhunderten zu verfolgen. Nicht nur die rapide Steigerung des Luxus spricht aus ihnen: wir lesen aus den bald gradlinig steilen, bald breitgeschwungenen Formen der Sitzmöbel unschwer die wechselnden Kleidermoden, ja die Verkehrsformen der Geselligkeit ab. Und wo gewännen wir einen lebendigeren Einblick in die pomphafte Grandezza der Barockzeit, als in den Fürstenpalästen des achtzehnten Jahrhunderts mit ihren endlosen Zimmerfluchten, ihren weiträumigen Treppenhäusern und den von Gold strotzenden Schlafzimmern, in denen eine Schar von Hofschranzen dem Lever des Allmächtigsten beiwohnt — wie liebenswürdig plaudert das Rokoko der Amalienburg von den kleinen Liebesintriguen einer Hofgesellschaft, die sich aus dem lästig gewordenen Pomp der Schlösser in die Maskerade der Schäferspiele rettete! Und wenn die einfach-edle Erscheinung des Louis-seize-Mobiliars uns in die durchgeistigte Vornehmheit jener Gesellschaft versetzt, die in der Revolution für die Sünden ihrer Vorfahren büßen mußte, so erinnert die wiedererwachte Antike um die Wende des 19. Jahrhunderts uns an den Anachronismus, der im französischen Konsulat und Kaiserreich die Weltherrschaft des kaiserlichen Roms wiedererstanden sah.

Nur im Vorübergehen sei des gewaltigen Einflusses gedacht, den das Klima zu allen Zeiten auf die Wohn- und Lebensweise ausgeübt hat; wie anders der milde Himmel der Mittelmeerländer den Grundriß des Hauses für eine Bevölkerung gestaltet hat, die in Geschäft und Vergnügen die freie Luft sucht, gegenüber den langen grauen Wintertagen des Nordens, der im friesischen Bauernhaus mit seinem niederhängenden Strohdach, seinen kleinen und niedrigen Gemächern die Form hat finden lassen, die für Mensch und Vieh den möglichsten Grad von Schutz und Behagen gewährte.

407. Kein stetiger Fortschritt. Mehr noch als auf andern Gebieten der Geschichte werden wir auf unserem Felde darauf gefaßt sein müssen, keiner stetig aufsteigenden Linie des Fortschritts zu begegnen, wenn wir den Blick über die Jahrhunderte schweifen lassen: es ist eine Wellenbewegung, ein Auf und Nieder, dem unser Auge begegnet, bedingt durch den Wechsel des Wohlstandes, durch die Ereignisse der politischen Geschichte. Die heute Lebenden mögen sich damit trösten, daß ihr höchster Luxus noch ärmlich erscheint, verglichen mit der raffinierten Lebenskunst, über welche das antike Rom der Kaiserzeit verfügte.

408. Ueberlegenheit der modernen Zeit in hygienischen Einrichtungen. Nur auf einem Gebiete scheint es, daß unsere Wohnweise den Sieg des Fortschritts über alle früheren Zeiten davon tragen will: das ist die Sorge für den Komfort und die Gesundheit des Lebens — die Einreihung frischer Luft, reinen Wassers unter die un-

entbehrlichen Bedürfnisse des Lebens, die auch dem Aermsten und Bescheidensten nicht mehr vorenthalten werden dürfen. Unablässig sehen wir unsere Gesetzgebung mit der Ordnung dieser elementarsten Lebensbedürfnisse beschäftigt; menschenwürdige Wohnungen, die sie auch dem geringsten Arbeiter gewähren will — Gesundheit der Städte, die zur selbständigen Wissenschaft erhoben worden ist, und im Innern des Bürgerhauses eine fast unübersehbare Zahl von Verbesserungen und Erleichterungen des Lebens und Verkehrs sind ein Ruhmestitel unserer Tage, dem die Vergangenheit nichts an die Seite zu stellen hat.

409. Antike. Wenn wir uns ein Bild von der Hauseinrichtung und dem Mobiliar der antiken Welt machen wollen, so sind wir durch mehrere Gründe berechtigt, uns auf eine Kenntnis der römischen Kultur des Kaiserreichs, etwa um den Beginn unserer Zeitrechnung zu beschränken. Einmal ist uns von dem Privathause der Griechen außerordentlich wenig bekannt; aus Vasenbildern und Reliefs müssen wir uns die Vorstellung von der Form des Mobiliars mühsam konstruieren: Aus der römischen Welt hat uns ein glücklicher Zufall das Bild einer mitten im vollen Leben versteinerten reichen Provinzialstadt erhalten: Das im Jahre 79 n. Chr. durch den Ausbruch des Vesuv in wenigen Stunden unter einer Aschendecke begrabene Pompeji hat, als es von 1748 an wieder an das Licht des Tages trat, eine Unzahl archäologischer Fragen über das Privatleben der Römer beantwortet. Und wie wir in dieser römischen Stadt auf Schritt und Tritt griechischer Kunst begegnen, so zeigt sich uns das ganze Kunstleben Roms hervorgegangen aus demjenigen des unterjochten Griechenlands, sodaß, was uns hier erhalten ist, uns ohne weiteres als sichere Kunde gelten kann für die Gebrauchs- und Schmuckformen, welche die Griechen ein halbes Jahrtausend früher ihren Hauseinrichtungen zu geben pflegten.

Hierbei fällt auch die große Treue für das Althergebrachte in die Wagschale, die ein Charakterzug der antiken Dekorationskunst ist. Während wir in den Zeiten der Gotik und Renaissance von einem Menschenalter zum andern die Wandlungen des Geschmackes erkennen, welchen Möbel- und Gebrauchsgeräte unterworfen sind, ist dies, wenigstens für unser Auge, bei den Erzeugnissen der antiken Welt kaum möglich: die stets nach Neuem drängende Gewalt der Mode ist hier noch kaum in die Erscheinung getreten.

410. Besuch in Pompeji. Betreten wir also die schöne, am Fuße des Vesuv hingelagerte Landstadt — nicht als Touristen des Jahrs 1900, sondern etwa als Gäste aus dem fernen Iberien, die sich im Jahre 70 unserer Zeitrechnung der reiche Cajus Vettius eingeladen hat, um ihnen die Einrichtung seines neugebauten Hauses zu zeigen. Diensteifrig nimmt uns an der Schwelle, auf der uns das freundliche „Salve“ in Mosaikeinlage begrüßt, der Thorwart die Straßenkleidung ab und geht, uns seinem Herrn zu melden. Unser Blick schweift durch eine lange Perspektive von Räumen, die in ihrer wechselnden Beleuchtung ein malerisches Bild gewähren. Hinter dem halbdunkeln Vestibul öffnet sich, vom Sonnenlicht durchflutet, das Atrium, in dem ein zierlicher Bronzebrunnen sein Wasser in ein Marmorbassin ergießt. Die zurückgeschlagenen Vorhänge von buntgewirktem Stoff geben den Blick frei auf das schattige, kühle Tablinum, das Empfangszimmer, hinter welchem wir die zierlichen Säulengänge gewahren, die das Atrium, den pflanzengeschmückten Innenhof des Hauses umgeben. Und durch die Gehänge von blühenden Kletterrosen und

Klematis, die sich von Säule zu Säule ranken, schweift der Blick weiter durch den Gartensaal in den mit Statuen geschmückten Ziergarten, der sich hinter dem Hause ausdehnt.

411. **Dekoration an Wänden, Decken und Fußböden.** Auch wenn uns diese opulente Raumentfaltung nicht verriete, daß wir im Hause eines reichen Mannes sind, so würde uns beim Durchschreiten der Räume die Fülle der hier aufgestellten Ziervasen, der Bildwerke aus Erz und Marmor, vor allem aber die heiter-festliche Dekoration der Wände hiervon bald überzeugen. Die letztere hier eingehender zu beschreiben, dürfte überflüssig sein: die „pompejanische Malerei“ ist bekannt genug, teils durch genaue Wiederholungen, die sie in modernen Palästen und Landhäusern gefunden, teils durch freie Nachbildungen, zu welchen sie den Künstlern der italienischen Renaissance das Vorbild gegeben hat. In den Durchgängen und Korridoren begegnen wir noch der älteren Art der Wanddekoration: die Flächen sind mit Quadern bemalt, die eine Nachbildung jener kostbaren Marmorinkrustationen darstellen, die schon in den üppigen Palästen der Griechen zur Zeit der Alexandrinischen Epoche beliebt waren. Bald aber finden wir auf den Wänden der Säle und Zimmer jene überaus phantasiereiche Zusammenstellung von leichten, gemalten Architekturen aus vergoldeten Bronzestäben, zwischen denen große, lebhafte Farbenflächen mit eingesetzten Bildern uns an gewirkte Wandteppiche erinnern, während sich über ihren zierlichen Baldachinen ein buntes Gewirre von Ornamenten und phantastischen Tierformen entwickelt. Der Sockel ist meist dunkel gefärbt; von seinem Grunde heben sich leicht hingeworfene Tierscenen und Pflanzengruppen ab. Der darüberliegende, in der geschilderten Weise dekorierte Teil der Wand zeigt oft helle, immer aber lebhafte Farben, um unter der Decke wieder mit einem anders gefärbten Fries abzuschließen, der oft einen Durchblick in die blaue Luft mit Baumwipfeln und auf Stangen sitzende Vögel darstellt.

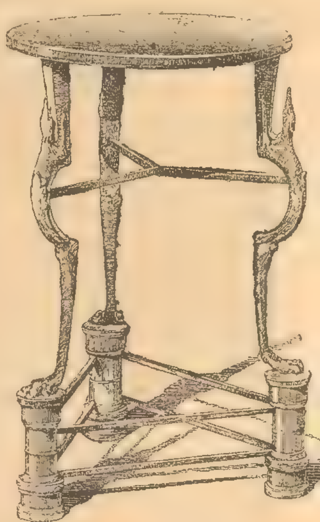
Die Decke des antiken Hauses, wie wir zwar nicht aus den Funden von Pompeji, aber wohl aus erhaltenen Grabkammern bei Rom und aus den Berichten der Schriftsteller wissen, hatte wohl fast immer einen Schmuck aufzuweisen, der je nach den Mitteln des Erbauers von den einfach-zierlichen, aber meisterhaft behandelten Stuckarabesken aufstieg bis zur pomphaften Kassettendecke, zu deren Herstellung in den Häusern der Reichsten die kostbarsten Materialien verwendet wurden. „Nicht Elfenbein und Gold glänzen am Deckengetäfel meines Hauses — keine Marmorbalken vom Hymettos belasten die Säulen, die im fernen Afrika geschliffen sind“ singt Horaz. Derselbe Reichtum an künstlerisch geformten Materialien trifft unser Auge, wenn es auf den Fußboden hinabgleitet: selten nur, daß in den Korridoren und Küchen der bescheidene Lastrico, in dessen Anfertigung auch die heutigen Italiener noch Meister sind, in hübschen Musterungen den Fußboden bedeckt: meist sind es Mosaiken aus kleinen Marmorwürfeln, auch wohl aus Glasflüssen, die unter unsern Schritten ihre Pracht entfalten.

Auch hier eine Steigerung vom Einfachen bis zum Kostbarsten: wie so oft hat auch hier die Freude des Könnens zu Abwegen geführt, wie zu dem im Altertum berühmten und oft nachgebildeten Fußboden des Speisesaals im Palast des Königs von Pergamum, auf dem Speisereste und Kehricht mit unendlicher Mühe und Naturtreue nachgebildet waren. Auch das große, in der Casa del Fauno zu Pompeji 1831 auf-

gedeckte historische Gemälde der berühmten „Alexanderschlacht" will unserm Empfinden nach nicht recht auf den Fußboden passen.

412. Antikes Mobiliar. Das Mobiliar des antik-römischen Hauses bereitet uns nach zwei Richtungen hin eine Enttäuschung: einmal kommt es uns in vielen Stücken so bekannt vor, daß wir nicht zweitausendjährige Reste, sondern Möbelstücke aus den Zimmern unserer Großväter zu sehen glauben — dann ist es unendlich viel spärlicher, als wir es in einem gut ausgestatteten Wohnhause zu finden erwartet haben. Der erstere Eindruck erklärt sich leicht: zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, als Frankreich die Mode in den dekorativen Künsten beherrschte, hatte die französische Gesellschaft die Laune ergriffen, sich auf „antike" Art einzurichten. Wie zur Zeit des Konsulats und des ersten Kaiserreichs die Staatsform eine Nachbildung der altrömischen sein wollte, wie die Damen der Gesellschaft für ihr Kostüm sich antike Statuen zum Vorbild nahmen, so wurden auch beim Mobiliar die Kenntnisse verwertet, die man von der antiken Hauseinrichtung hatte, und die kurz zuvor durch die Aufdeckung von Herkulanum und Pompeji in so unerwarteter Weise erweitert waren. So baute man Stühle und Tische, sowie die hochlehnigen Sofas nach antik-griechischem und römischem Vorbild, ließ den Ofen die Gestalt griechischer Opferaltäre annehmen und suchte in den Metallbeschlägen, die man nach altrömischer Weise zum Schmuck der aus kostbaren Hölzern angefertigten Möbel verwandte, die Ornamentformen der Antike in möglichster Treue anklingen zu lassen.

413. Spärlichkeit des antiken Mobiliars. Daß die Zahl der zur Ausstattung eines Wohnraumes nötigen Stücke kleiner war als heute, begründet sich darin, daß verschiedene große, raumfüllende Möbel, die wir für unentbehrlich halten, der antiken Welt unbekannt waren. An Stelle des Schrankes dienten Truhen und die massiven, in der Mauer ausgesparten Wandschränke. Zum Schreiben und Lesen bedurfte der Römer keiner besonderen Möbel: auf der „Chaiselongue" liegend genoß er die Lektüre seiner Schriftsteller, indem er die leichten Schriftrollen in der Hand hielt; die Handbibliothek stand auf der Erde neben ihm in einem eimerartigen Gefäß, das die gerollten Pergamente aufs beste umschloß. Das Schreiben geschah auf dem Knie oder auf leichten verstellbaren Pulten, wie auch wir sie wohl an Sofas und Krankenstühlen anzubringen pflegen. So bleiben für unsere Betrachtung Sitzmöbel, Tische, Truhen und Lichtträger übrig.


Fig. 4. Pompejanischer Tisch.

414. Das Material. Holz. Das Material, aus welchem die Möbel angefertigt wurden, war, wie noch heute, der Hauptsache nach das Holz. Seine leichte Zerstörbarkeit ist die Ursache, daß hölzerne Originalmöbel aus der Antike nicht mehr auf uns gekommen sind; doch ist es in Pompeji mehrfach gelungen, ver-



Albrecht Dürers Selbstporträt

Original in der Galerie des Prado in Madrid



Bildnis seiner Frau (?). von Albrecht Dürer

Original in der Gemäldegalerie in Berlin



Hans Imhof
von Albrecht Dürer
Original in der Galerie des Prado in Madrid



Jakob Muffel
von Albrecht Dürer
Original in der Gemäldegalerie in Berlin

kohlte Holzteile vom Innenbau durch Abguß zu erhalten, aus denen wir u. a. entnehmen können, daß die Herstellung größerer Holzflächen, wie Thüren und Täfelungen, genau so geschah wie heute, und wie es die, Veränderungen leicht unterworfene Natur des Holzes bedingt, nämlich in Rahmen und Füllungen.

Wenn den Alten naturgemäß die große Auswahl von Zierhölzern fehlte, die uns die Verbindung mit überseeischen Ländern gebracht hat, so verwendeten sie dafür manche Harthölzer, die aus der Schreinerwerkstatt von heute verschwunden sind oder doch selten angewandt werden. So die Eibe, der Epheu, der Lorbeer, die Sykomore, die Dattel- und die Doompalme, der Terpentinbaum, Hölzer die zum Teil aus den fernsten Gegenden von Asien und Afrika nach Rom gebracht wurden.

415. Seine Verarbeitung. Auch die Art, wie die Hölzer verarbeitet wurden, weicht nicht wesentlich von der heute geübten ab. Sie wurden aus dem Stamm zu Tafeln zerschnitten und diese, sowie sonstige Verbindungen verleimt, wobei man sich mit Vorliebe des heute noch geschätzten Fischleims (Hausenblase) bediente. Die weitere Bearbeitung erfolgte mit Säge, Hobel, Bohrer und Schnitzmesser; auch die Drehbank des Drechslers fand weitgehende Verwendung, besonders zur Gestaltung von Tisch- und Stuhlbeinen. Ganz allgemein war der Gebrauch, das Möbel selbst aus einem minderwertigen, aber dauerhaften Holze zu bauen, und seine Oberfläche mit dünnen Platten besonders schön gefärbter oder gezeichneter Hölzer zu bedecken: das Fournieren, sowie die damit in Verbindung stehende Kunst der farbigen Holzeinlage oder Marqueterie. Zu letzterer, die wir uns auf einer, mindestens auf gleicher Höhe mit der Barockzeit stehenden Ausbildung zu denken haben, wurden auch andere kostbare und prächtige Stoffe: Elfenbein, Schildkrot, Perlmutter und Metallfolien verwendet.

416. Metall. Außer dem Holz spielte in der antiken Welt beim Möbelbau aber auch das Metall eine weit größere Rolle als heutzutage, und naturgemäß sind uns von den Bronzemöbeln zahlreichere Beispiele erhalten, als von den aus Holz angefertigten. Auch die Verbindung von Holz und Metall war sehr gebräuchlich. Stühle, Ruhebetten und Tische wurden in den Füßen und andern tragenden Teilen aus Bronze, in den Sitzen und Rückwänden aus Holz konstruiert; aber auch der Schmuck hölzerner Möbel durch bronzene und silberne Zierbeschläge, Appliken rc. war ein sehr beliebtes Ziermotiv.

Endlich hat uns das Altertum eine nicht geringe Anzahl von marmornen Sitzgelegenheiten und Tischen (von Möbeln kann wegen der Unbeweglichkeit derselben nicht wohl gesprochen werden) überliefert, die teils als Sitze der Ehrenpersonen in Theatern und Gerichtssälen, teils als feststehende Sessel (Thronos) des Hausvaters im Empfangssaal des Wohnhauses dienten.

417. Stil der antiken Möbel. Was den Stil dieser Möbel anbelangt, so tritt uns derselbe bei den reicher gestalteten in gewissen ausgesprochenen Zügen entgegen, während wir daneben aus Bildwerken auch manche kennen, deren Erscheinung sich ebenso auf die nackte Gebrauchsform beschränkt, wie bei Sitzbänken und Tischen unserer Bauernstuben.

Am bezeichnendsten für den Stil der antiken Möbel ist die Fußbildung. Hier haben wir, wahrscheinlich als Eigentümlichkeit der einheimischen, etruskisch-römischen Technik, auch gedrechselte Füße, die oben dicker, nach unten spitz zugehen: eine Folge von plattgedrückten Kugeln, Halbkugeln, Wülsten, Halbovalen, auf einen cylindrischen Kern aufgereiht, häufen sich nach der Willkür des Drechslers in bunter Reihe. Weit häufiger aber sind die als Tierklauen ge-

bildeten Möbelfüße, und in der Durcharbeitung dieses zierlichen Motivs, namentlich in der ornamentalen Verbindung des oberen Fußteils mit Tier- und Menschenköpfen zeigt sich die Dekorationskunst der Antike in ihrem vollen Glanz. Als Vorbilde wurden die weichen, elastischen Tatzen von Löwen und Hunden bevorzugt, aber auch Ziegen- und Rehhufe lockten zur Nachbildung bei zierlichen Bronzegeräten.

418. Sitzmöbel. Aeußerst mannigfaltig sind die Formen der Sitzmöbel; ihre bunte Zusammenstellung ohne Rücksicht auf „Garnituren" entspricht der ebenso kunstschönen wie verständigen Art, die wir heute wieder dem Vorgehen der Amerikaner verdanken, und die jedem Gaste eine seiner Natur und Gewohnheit genehme Sitzgelegenheit bieten will. Die Hauptformen aus der antiken Welt seien kurz beschrieben, wobei noch bemerkt sei, daß unsere überpolsterten Möbel, die kein Holzwerk zeigen, derselben unbekannt waren. Polster und Kissen, sowie reicher Behang von weichen Decken war offenbar in ausgedehntem Maße in Anwendung. Doch wurden dieselben nicht fest mit dem Möbel verbunden, sondern lose aufgelegt, manchmal vielleicht mit Schlingen angeknüpft, worauf gedrechselte Knöpfe zu deuten scheinen, die über die Fläche des Sitzes herausstehen.

419. Der Schemel. Die einfachste und verbreitetste Form der Sitzmöbel war die Sella, wie unser Schemel, ein lehnenloses, von vier geraden Füßen getragenes Sitzbrett; auch der Faltstuhl, ein unsern Kajütenstühlen ähnliches zusammenlegbares Sitzgerät bekundet uns durch sein Vorkommen bei den Römern und Griechen sein ehrwürdiges Alter. Oft war der Sitz hierbei aus Leder oder Riemen- und Gurtengeflecht gebildet, manchmal auch, wenn das Motiv der beweglichen Beine nur scheinbar war, ein festes Brett.

Letzterer Art ist der als Amtssitz wichtige „curulische Stuhl", der noch aus der Urzeit Roms, der Königsherrschaft, zu stammen scheint. Ursprünglich aus Elfenbein, später aus Bronze gefertigt, stand er als Amtsabzeichen nur den höheren Würdenträgern des Staates zu, und gehört somit nicht zur eigentlichen Hausausstattung; ein ähnlicher Ehrensitz war das auf vier geraden Füßen stehende, für zwei Personen Platz gewährende Bisellium, von dem uns Pompeji zwei Beispiele in reicher Bronzeausführung bewahrt hat.

420. Der Stuhl. In sehr eleganter Form tritt uns der eigentliche, mit Rücklehne versehene Stuhl, die „Cathedra" entgegen, eine Form, die uns als Vorbild unserer Salonstühle besonders geläufig ist. Seine in eleganter Linie schwach nach außen geschweiften Beine, der tiefe Sitz und vor allem die weich nach hinten ausgebogene, im Grundriß ebenfalls einen Bogen beschreibende Rücklehne schmiegen sich in unvergleichlicher Weise den Körperformen an. Er ist daher im antiken Mobiliar der eigentliche Damenstuhl (wir erinnern an die auf solchem Stuhl halb liegend ruhende Marmorgestalt der jüngeren Faustina im Museum zu Florenz), wurde aber auch den bevorzugten Gästen angeboten. Feierlicher ist der Lehnstuhl, der „Thronos" (solium), der Ehrensitz des vornehmen Hausherrn, wenn er im Tablinum den Klienten Audienz giebt, ebenso auch der Sitz des Fürsten und der Gottheit, in deren Tempeln er neben dem Götterbild aufgestellt zu werden pflegte. Er hat nicht nur eine gerade aufsteigende Rücklehne, die wohl mit kostbaren Stoffen behängt wurden, sondern auch Seitenlehnen. Auf den marmornen Beispielen, die uns erhalten sind, zeigt der Thron eine reiche Ornamentik von Sphinxen, welche die Armlehnen bilden, Karyatiden und anderem. Die Höhe seines

Sitzes, die den sich darauf Niederlassenden über die vor ihm stehenden Personen emporhob, machte eine Fußbank nötig. Auch diese finden wir reich und entsprechend ornamentiert, neben einfachen Beispielen, die im Hausgebrauch wohl dieselbe Rolle gespielt haben mögen wie bei uns.

421. Das Sofa und das Triklinium. Auch das moderne Sofa und die Chaise-longue haben ihre Ahnen im römischen Hause zu suchen. Neben den eigentlichen zur Nachtruhe bestimmten Betten barg dasselbe eine Anzahl Möbel, auf denen man halb ausgestreckt sich der Beschäftigung des Lesens, Plauderns und den Freuden des Mahles hingab. Die in der ältesten heroischen Zeit noch herrschende Sitte, das Mahl sitzend, wie wir, einzunehmen, hatte bald der aus dem Orient eindringenden Gewohnheit, beim Mahle zu liegen, weichen müssen und blieb bei den Römern auf die Dienstboten und Kinder beschränkt. Die Anordnung dieser Ruhelager im Speisesaal (nach den drei Lagern [Klinai] Triklinium genannt) war eine feststehende.

Sie ordneten sich um die drei Seiten eines quadratischen Tisches, dessen vierte Seite zum Servieren frei blieb; jedes Lager nahm drei Personen auf, die, den Oberkörper dem Tisch zugewendet und auf den linken Arm gestützt, in schräger Stellung darauf Platz nahmen. In Pompeji haben sich derartige, aus Mauerklötzen aufgeführte Lager noch erhalten, die also durch Matratzen und Kissen erst benutzbar gemacht werden mußten. Doch waren wohl die meisten dieser Lager aus Holz oder Bronze konstruiert; von dem Reichtum ihrer Ausstattung und ihres Schmuckes mit kostbaren Decken können wir nach dem uns vielfach überlieferten unerhörten Luxus, der bei den Gastgelagen der Römer herrschte, eine Vorstellung machen.

422. Bettstellen. Außer bei Tische wurden diese Lagersitze aber noch in vielfacher anderer Verwendung gebraucht, und wir können bei ihnen und bei den Bettstellen drei verschiedene Typen unterscheiden: die glatte Pritsche, die wir uns als verlängerten Faltstuhl mit Ledergeflecht vorzustellen haben, den auf festen Beinen ruhenden, halblangen Liegestuhl mit einer Kopflehne, der ziemlich genau der Form unserer Chaise-longue entspricht, und das mit zwei Seitenlehnen und einer höheren Rückwand versehene Lager, dessen Abkömmling wir in dem hochlehnigen Sofa aus Großväterzeit wiederfinden. Die Füße dieser Möbel zeigen seltener die oben erwähnte Ausbildung als Tierklaue gegenüber den runden, auf der Drehbank hergestellten Formen.

Auf die Ausstattung dieser Bettstellen und Sofas wurde ein großer Luxus verwendet, wie uns die in Pompeji gefundenen Reste von elfenbeinenen Füßen, sowie von Bettteilen, die mit Bronzeblech ganz belegt waren, beweisen, dem sich häufig eine Inkrustation mit Silber hinzufügte.

423. Die Tische. Mannigfaltig sind auch die Formen der Tische, wenn dieselben auch im wesentlichen auf den Gebrauch als Speisetisch beschränkt blieben und auf die vielseitige Ausbildung des modernen Tisches als Schreib-, Arbeits-, Näh-, Toiletten- und Spieltisch verzichten mußten. Auch der große moderne Speisetisch, der sich durch Auszüge einer beliebigen Zahl von Tischgenossen anpassen läßt, war der Antike unbekannt. Der von den Triklinien umgebene Tisch hatte seine bestimmte, mäßige Größe, da erstere nur höchst selten auf mehr als neun Tischgäste eingerichtet waren. Im Bedarfsfalle wurden eben mehrere Triklinien im Speisezimmer aufgestellt. Uebrigens wurden beim Mahle auch häufig kleine Tische für je eine Person neben die Lagerbetten gestellt. Diese waren niedrig, nach Art unserer sogen. Bauerntischchen und, im Gegensatz zu diesen, oft sehr kostbar ausgestattet. Sie hatten ent-

weder nur einen Fuß in der Mitte, drei oder vier Füße; die Platte war rund oder quadratisch; manchmal auch zum Zweck der Raumersparnis trapezförmig gestaltet. Eine eigene, dem Faltstuhl entsprechende Art von Bronzetischen hat sich in Pompeji gefunden: dieselbe hat zierliche Löwenfüße, die vermittelst einer einfachen Scharniervorrichtung, nachdem die Platte abgehoben war, zusammengeschoben werden konnten und so vielleicht zum Hoch- und Niedrigstellen der Platte dienten. Die Platte war wohl meist von Holz, vernünftigerweise ohne Schmuck, der auf das Untergestell beschränkt blieb. Erst in der römischen Kaiserzeit kam ein ziemlich sinnloser Luxus in Tischplatten aus Thujaholz vor, dessen schöne Maserung wohl zuerst den Anlaß zu ihrer Beliebtheit gegeben hatte.

Die Schwierigkeit, große Scheiben aus den Stämmen dieses Baumes zu gewinnen, mochte sie dann wohl als protzenhaften Luxusartikel in Gebrauch bringen. Wir lesen von Preisen, die 300 000 Mark für eine Tischplatte überstiegen hätten. Auch von Marmortischen haben sich in Pompeji einige Beispiele erhalten, die sich durch besonders kunstschöne Ausbildung der Füße auszeichnen; ihr Platz war im Empfangssalon und im Hof (Atrium) des Hauses. An letzterer Stelle deutet ihre Nachbarschaft mit dem fließenden Brunnen darauf, daß sie wohl dem Spülen von Gefäßen und Aehnlichem gedient haben mögen.

424. Die Truhen. Die Schränke und „Kastenmöbel" spielten, wie bereits gesagt wurde, im antiken Haushalt eine untergeordnete Rolle. Wenn wir auch manchmal, z. B. in den bildlichen Darstellungen von Werkstätten, Schränke mit Thüren abgebildet finden, die an die Form der unsrigen erinnern, so war doch im Bürgerhause dasjenige verschließbare Möbel, in welchem Kleider, Kostbarkeiten und Geld verwahrt wurden, die Truhe, die sich ja in dieser Verwendung bis in unsere Zeit erhalten hat. Ihre Verwendbarkeit für Kleider in der antiken Welt wird uns einleuchtend, wenn wir uns erinnern, daß das Kostüm derselben weniger in zugeschnittenen Roben bestand, die eine hängende Aufbewahrung verlangten, als in großen Tüchern, die außer Gebrauch zusammengelegt werden konnten, wie unsere Plaids und Schleier. Reste von hölzernen, stark mit Eisen beschlagenen Truhen haben sich denn auch in Pompeji mehrfach gefunden. Bemerkenswert ist, daß der Beschlag nicht, wie bei den mittelalterlichen Beispielen, seinen Ausgangspunkt von den Scharnieren nahm und als deren Fortsetzung den Kasten überzog, sondern daß der Beschlag einen selbständigen aus geraden Eisenschienen gebildeten Schutz der Kanten und Flächen bildete, bei dem die Befestigungsnägel eine große, auch dekorative Rolle spielten. Auch Zierauflagen von Bronze, wie wir sie bei den Sitzmöbeln finden, wurden zur Belebung der Fläche angewendet. Neben diesen größeren Geld- und Kleidertruhen finden wir dann auch noch kleinere Kassetten für Zwecke der Toilette, zur Bewahrung von Handschriften und ähnlichem, die oft aus kostbarem Material gebildet, kleine Kunstwerke dargestellt haben mögen.

425. Beleuchtungskörper. Ist hiermit das Gebiet des eigentlichen Mobiliars auch erschöpft, so ist das Bild der Innenausstattung eines antiken Wohnhauses doch noch durch einige Geräte zu vervollständigen, die zur Beleuchtung und Erwärmung desselben dienten und deren Form die schmückende Kunst sich nicht entgehen ließen.

Die heute Lebenden, durch Gasglühlicht und elektrische Beleuchtung verwöhnt, mögen wohl geringschätzig auf die bescheidenen Lichtquellen im antiken Hause herabsehen: in der künstlerischen Gestaltung derselben müssen wir die Griechen und Römer unbedingt als unsere Meister anerkennen.

zur Beleuchtung dienten, außer den tragbaren Fackeln und Laternen, im Innern des Hauses Leuchtpfannen mit irgend einer hellbrennenden Füllung, Kerzen, und Oellampen. Für die ersteren, deren Hauptverwendung man sich im Freien zu denken hat, die aber auch wohl im Innern des Hauses angebracht wurden, galt es den eisernen Becken und Körben, die das Feuer aufnahmen, entsprechende Untersätze zu geben. Ein großer Teil der mächtigen Marmorkandelaber, die unsere Museen zieren, werden diesem Zwecke gedient haben, wenn sie nicht monumentale zum Schmuck dienende Nachbildungen derartiger Gebrauchsgeräte sind. Sie zeigen einen unerschöpflichen Reichtum an Motiven; meist bauen sie sich auf einem, von Löwenklauen getragenen altarartigen Untersatz aus einer Folge von mehr oder minder geöffneten Blattkelchen auf, denen eine reich verzierte, auch wohl spiralig gewundene Säule entsteigt; diese trägt statt des Kapitäls dann ein stark ausladendes Becken für den Feuerkorb.

Für die Träger der Kerzen, die ähnlich den unsrigen, aus Wachs und Unschlitt, wenn auch mit weniger technischer Vollkommenheit gemacht waren, hat uns namentlich die etruskische Kunst interessante und vielgestaltige Beispiele hinterlassen. Abgesehen von der oberen Vorrichtung zur Aufnahme der Kerzen gleichen dieselben im allgemeinen den bekannteren Lampenträgern, und mögen deshalb mit diesen zugleich beschrieben werden. Abweichende Formen bringt die Verwendung der menschlichen Gestalt, die bald in sitzender, bald in stehender Stellung benutzt wird, um einen Stamm oder Zweig mit der Kerzentülle in der Hand zu tragen.

Die Form der antiken Oellampe ist bekannt genug, um hier nicht eingehender beschrieben zu werden. Das runde Oelgefäß mit der langen Dochttülle und dem Handgriff bot in seiner einfachen, nur durch die Zahl der Tüllen, die bis zu 20 anwächst, variierten Grundform der Kunst dennoch Anlaß zu verschönernder Durchbildung. Dankbarer hierfür, als die Lampe selbst, war aber ihr Untersatz. Da das kleine Handlämpchen nur geringe Höhe hatte, so mußte es, um das Zimmer zu beleuchten, entweder auf eine vorstehende Gesimsplatte hochgestellt werden, oder es bedurfte besonderer Untersätze zu diesem Zweck. Die letzteren haben uns in den in Pompeji und anderwärts aufgefundenen Kandelabern eine überraschende Menge von geistreichen Variationen des gleichen Grundmotives ergeben. Weniger als die niedrigen, oft dreifußartigen, oft mit figürlichen Motiven ausgebildeten Untersätze, die auf den Tisch gesetzt wurden, interessieren uns als wesentliche Momente der Zimmerausstattung, die auf dem Boden stehenden Lampenträger. Ihr Schaft ruht auf drei Tierbeinen, die in ihrem oberen Teil zwar durch die Last des Schaftes niedergedrückt werden, ihn doch aber in elastischer Linie gebogen frei und leicht emporheben; der Schaft ist durch eine zierliche Kelchbildung vorbereitet, aus dem er sich leicht kanneliert und schmucklos erhebt bis zu dem Kapitäl, das in kelchartiger Bildung den kleinen Lampenteller trägt. Auch hier begegnet uns an Fuß und Kapitäl wieder manche hübsche und sinnvolle Verwendung von Tier- und Menschengestalten.

426. **Heizvorrichtungen.** Die Erwärmungsvorrichtungen spielen im antiken Hause eine sehr untergeordnete Rolle; während das römische Haus in den nördlichen Provinzen gut ausgedachte Luftheizungsanlagen vom Keller aus

besitzt, macht der milde Winter Italiens nur tragbare Vorrichtungen zur vorübergehenden Erwärmung notwendig. Die uns erhalteneu Beispiele sind bronzene Feuerbecken von runder und viereckiger Form auf niedrigen Tierklauen ruhend, oft mit verziertem Rand. Im Innern wurden Bimsteine oder unverbrennliche Thonsteine niedergelegt, denen eine darüber gehäufte Holzkohlenglut die Wärme mitteilte. Andre, etwas höhere und dreifußartige Geräte, die sich uns ebensalls als Teile des antiken Mobiliars darstellen, dienten ebenfalls zur Aufnahme von Kohlenpfannen, sei es zur Erwärmung oder zur Verbrennung von Weihrauch und sonstigem Räucherpulver.

Um die häufige Verwendung solcher „Thymiaterien" im Hause zu erklären, müssen wir uns vergegenwärtigen, daß, wie wir auch aus den Salbungen mit wohlriechendem Oel bei den Alten entnehmen können, die Pflege des Geruchsinnes bei denselben eine größere Rolle spielte, als bei uns.

427. Das Mobiliar des nordischen Mittelalters. Die Schilderung, die auf den vorigen Seiten von der Ausstattung des antik-römischen und griechischen Hauses gegeben wurde, hat uns eine hohe, in manchen Fällen übertriebene Entwickelung des Luxus gezeigt, die uns unter allen Umständen auf eine ausgebildete Lebenskunst und eine hohe Kulturstufe der geschilderten Zeiten und Völker schließen lassen. Wenn zwischen dieser und der zeitlich nächsten Gruppe, in der uns wieder ein entwickeltes Luxusbedürfnis begegnet, dem Mobiliar des nordischen Mittelalters, eine Lücke von sieben bis acht Jahrhunderten liegt, so müssen wir uns erinnern, daß diese lange Periode zum Teil ausgefüllt wurde durch jene Epoche der Gärungen, den Umsturz des Alten und ein Emporringen neuer Völkerschaften germanischen Blutes, die wir zusammenfassend als die Zeit der Völkerwanderung bezeichnen. Die großen römischen Provinzialstädte des Nordens, die an Luxus und Bildung der Mutterstadt Rom nicht weit nachstehen, üben in langen Friedensperioden ihren Einfluß auf die umwohnenden Barbarenstämme aus. Daneben besteht seit Ausgang des vierten Jahrhunderts in Byzanz ein mächtiges Reich, das sich stolz das Rom des Ostens nennt und an raffiniertem Luxus und prunkender Pflege der Künste das absterbende Westreich überflügelt; eine Kultur, die durch lebhafte Handelsverbindungen mit dem Norden so manches Samenkorn aus dem Gebiet der schmückenden Künste nach Deutschland hin verstreut. Aus allen diesen Elementen wird sich uns ein verschwommenes Bild von dem Zustand zusammensetzen, in dem sich diejenigen Künste, welche zur Ausstattung des Hauses beitragen, im ersten Jahrtausend unserer Zeitrechnung bei den Völkern germanischen und gallischen Stammes befunden haben können. Leider fehlen uns fast alle geschichtlichen Belege und greifbaren Reste, die diesem Bilde bestimmtere Konturen geben könnten. Und auch die etwas klareren Vorstellungen, die wir von dem geistigen Leben in den nordischen Klöstern besitzen, den hochverdienten Kulturträgern in einem übrigens ziemlich barbarischen Lande, vermögen uns nach der Richtung der uns beschäftigenden Frage wenig zu nützen. Denn einmal beschränkt sich das wenige von künstlerischen Resten, was uns aus diesem Kreise erhalten ist, durchaus auf die dem kirchlichen Gebrauch gewidmeten Gegenstände — andererseits müssen wir annehmen, daß die Beschränkungen, welche die klösterlichen Gelübde der Luxusentfaltung

auferlegten, der künstlerischen Entwickelung des Mobiliars nicht eben günstig waren.

428. **Die ritterliche Wohnung des 12. Jahrhunderts.** So werden wir denn gut thun, mit unserer Schilderung erst da wieder einzusetzen, wo sich uns ein etwas klareres Bild von dem Leben der ritterlichen Bevölkerung eröffnet, etwa in der Mitte des zwölften Jahrhunderts. Vor etwas mehr als hundert Jahren hat die kräftige sächsische Dynastie das deutsche Königtum gefestigt, und dem Reiche in tapferer Abwehr der äußeren Feinde die Ruhe gegeben, welche die erste Bedingung für die Entfaltung der Friedenskünste ist. Die unglückliche italienische Politik der fränkischen Kaiser hat das Emporblühen der Territorialherren und des selbständigen Adels in Deutschland begünstigt und die Kreuzzüge haben diesem aus allen Ländern des Abendlandes dem Orient zuströmenden Adel eine ziemlich genaue Kenntnis dieser noch immer hochkultivierten, namentlich in den dekorativen Künsten dem Abendland so weit überlegenen Länder vermittelt. Sehen wir also näher zu, wie es auf dem Schloß eines der reicheren und mächtigen Landesherrn in Deutschland oder Frankreich um diese Zeit aussah. Wir müssen uns grade ein solches für unsere Betrachtung wählen, da die Wohnstätten des niederen Adels, jene auf enger Bergspitze erbauten, oft von vielen Familien bewohnten Ganerbenburgen in ihrer Ausstattung sich gewiß manchmal von dem heutigen Innern einer Jäger- oder Sennhütte im Gebirge nicht wesentlich unterschieden haben.

Der unvergleichliche Kenner mittelalterlicher Kunst, Viollet-le-Duc, giebt in seinem dictionnaire raisonné du Mobilier Bilder von Innenräumen des Feudalschlosses aus verschiedenen Jahrhunderten.

429. **Allgemeiner Eindruck. Saal im 12. Jahrhundert.** Es sind große Säle, nach Bedarf durch Vorhänge und Stellwände in einzelne Gemächer abgeteilt — die Aufteilung des Grundrisses in getrennte, kleinere Zimmer tritt erst im Renaissanceschloß auf, — die im 12. Jahrhundert noch durch schlitzartige, kleine Fenster erleuchtet werden. Vorhänge, die an beweglichen Eisenarmen hängen, können zum Verschluß vor die Fensternische bewegt werden. Mächtige Steinpfeiler, welche die Wände gliedern, tragen die schweren Unterzugbalken der Decke, auf welchen wieder die Querbalken und über diesen die balkenartigen Deckenplanken aufruhen. Zwischen den Fenstern öffnet ein Steinkamin sein mit schweren eisernen Böcken ausgestattetes Feuerloch; sein gemauerter Mantel, mit Malereien geschmückt, zieht sich bis zur Decke empor. Die Möbel sind spärlich und von äußerst schwerfälligem Bau. Bänke, deren Sitze gleichzeitig als Truhen dienen, ziehen sich an den Wänden entlang, die über ihnen mit Stoffen als Rückenschutz verhängt sind; in einer Ecke ist durch Vorhänge, die durch eiserne Ausleger ins Zimmer hinein gehängt sind, ein abgeteilter Raum gebildet, in dem die monumental aus Eichenholz gezimmerte Bettstelle steht. Ein Steinbild des Namensheiligen des Schloßherrn mit darunter angebrachtem Kerzenarm ziert unter einem Tabernakel die Wand.

430. **Saal des 13. Jahrhunderts.** Der Saal aus der Mitte des 13. Jahrhunderts zeigt schon einen Fortschritt zur Zierlichkeit, wenn die Frühgotik auch noch derbe Maße und einfache Verzierung des Mobiliars fordert. Die Fenster sind größer geworden; in den tiefen

Fensternischen sind steinerne Sitzbänke angebracht. Die Decke aus sichtbaren Holzbalken zeigt größere Leichtigkeit, die Balken sind mit Profilen und mit Bemalung geschmückt. Der Kamin ist größer geworden und zeigt den Schmuck von Steinmetzarbeit. Das Bett ist hinter einer halbhohen Holzwand verborgen, über ihm hängt ein Betthimmel an Eisenstangen von der Decke herab; drei Seiten sind durch Vorhänge geschlossen; derjenige der Vorderseite ist über Tags in einen Knoten geschlungen und in die Höhe gebunden. Neben dem Bett erhebt sich auf zwei Stufen der Herrensitz; zwischen den Fenstern steht ein eisenbeschlagener Schrank, geschnitzt und bemalt. An den Wänden sind gewirkte Stoffe gespannt, an den Thüren geteilt und seitlich aufgenommen. Die festen Bänke mit Rückwänden, die Truhenbänke, Schemel und Klappstühle sind mit losen Kissen bedeckt, die sich auch auf dem mit Teppichen bedeckten Fußboden ausgebreitet finden.

431. Saal des 14. Jahrhunderts. Reicher werden die Möbelformen und der Schmuck im 14. Jahrhundert, die Möbel zahlreicher. Die Deckenbalken sind geschnitzt und reicher profiliert; die Fenster, in denen gemalte Scheiben glänzen, sind mit Läden verschließbar, für das Bett, an dessen Fußende eine Sitztruhe unter einem Baldachin steht, ist in einer Ecke des Zimmers durch vier geschnitzte Säulen und reiche Behänge eine Art Zelt abgeteilt. Der Kamin ist über und über mit Bildhauerarbeit verziert; ein mächtiges Wappen mit zwei Wappenhaltern schmückt seinen Mantel, neben der Fensterwand steht ein Kredenzschrank mit blankem Schaugerät; Teppiche und Kissen bedecken Boden und Sitzmöbel.

Unsere Kenntnis von dem Mobiliar des frühen Mittelalters (10.—13. Jahrhundert) beruht im wesentlichen auf den Abbildungen desselben in Manuskripten, Glasfenstern, Wandgemälden und Skulpturen; frühe Siegel mit sitzenden Bischöfen geben uns manchen wichtigen Aufschluß über Thronsitze. Was an Originalstücken aus dieser Zeit erhalten ist, dient meist kirchlichem Gebrauch; aber an diesen Chor- und Bischofstühlen, Pulten, Schemeln u. drgl. lernen wir neben den Formen auch die Art der Zusammenfügung kennen, die zu diesen Zeiten in Gebrauch war.

432. Konstruktion des mittelalterlichen Mobiliars. Diese nun war von der heutigen wesentlich verschieden; einmal in den enormen Holzstärken, die den Möbeln unzweifelhaft einen plumpen, unhandlichen Charakter geben, dann in der äußerst soliden, gewissenhaften Art der Zusammenfügung der Hölzer, welche von der Art des Zimmermannes mehr an sich hatte, als von der des Schreiners. So wurde die Verbindung von Pfosten und Horizontalteilen (Zargen, Schwellen rc.) immer mit Zapfen und Holznägeln bewerkstelligt. Genagelt wurde überhaupt mehr als geleimt. Letztere Verbindungsart, bei welcher man den auch heute noch bekannten Käseleim (Quarkkäse mit Kalkmilch verrührt) anwandte, fand ihren Platz nur bei der Zusammenfügung von Brettern zu großen Tafeln. Sorgfältig wachten die mittelalterlichen Möbelbauer darüber, daß das Holz nur in einer, seiner Struktur entsprechenden Weise in Anspruch genommen wurde; das Möbel erhielt dadurch etwas Logisch-vernünftiges, eine zweckentsprechende Form, der sich die Verzierung bescheiden unterordnete. Erst mit Anfang des 14. Jahrhunderts beginnt in dem Möbelstil die Anwendung von Architekturformen einzudringen. Jetzt kommt jene unvernünftige Bekleidung mit Säulchen, Maßwerk, Wimpergen, Fialen auf, die noch heutzutage dem Laien das Merkmal des „gotischen" Möbels ist, in der That aber schon den Ver-





Dürers
Selbstporträt

Original
in der Pinakothek
in
München

Christus
mit der
Dornenkrone
von
Albrecht Dürer
Radierung
(verkleinert)
Original in der
Albertina in Wien



Hieronymus Holzschuher von Albrecht Dürer
Original in der Gemaldegalerie in Berlin



Frauentrachten aus Nürnberg zu Dürers Zeiten
Zeichnungen Durers in der Albertina in Wien



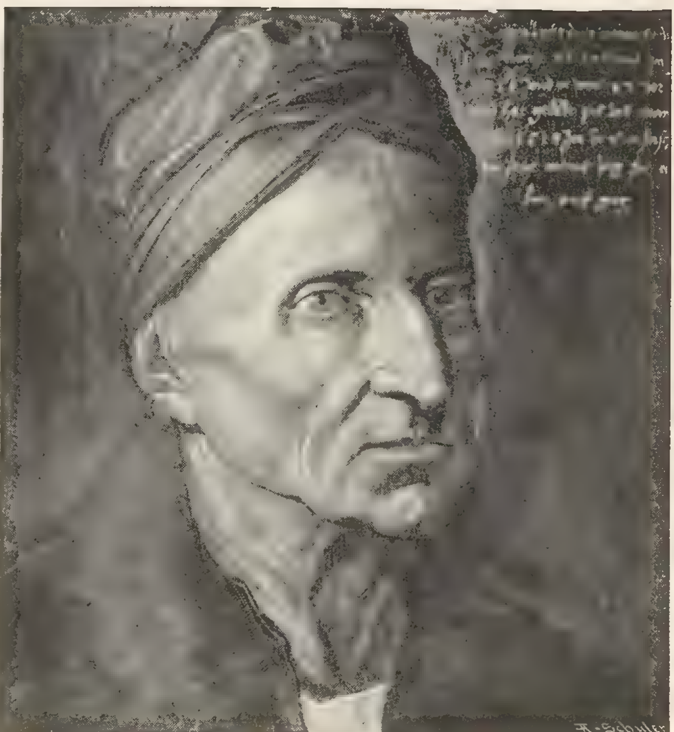


Die vier Apostel

von

Albrecht Dürer

Originale in der Pinakothek in München



Michael Wohlgemuth, der Lehrer Dürers
von Albrecht Dürer
Original in der Pinakothek in München



Dürers Vater, von ihm gemalt
Original in den Uffizien in Florenz

fall der Möbelkunst dieses Stils bezeichnet.

433. Schnitzerei und Malerei. Dem Schnitzmesser fällt am mittelalterlichen Mobiliar eine bedeutende Aufgabe zu; auch hier sehen wir die Berücksichtigung der Eigenart des Holzes in den als Flächenverzierung für Füllungen angewandten „Pergamentrollen": Die Spiegel der Füllungen wurden in abwechselnden Rundstäben und flachen Kehlen ausgehobelt und an den beiden Hirnholzenden einfach umstochen, daneben wird mit Vorliebe figürlicher Schmuck und das Laubwerk des heimischen Waldes angewandt. Furniere sind dem gotischen Mobiliar unbekannt; doch begegnen wir Flächenverzierungen in Elfenbein, Zinn 2c., die dem massiven Holz eingefügt werden. Auch die Bemalung und Vergoldung spielt eine große Rolle, sei es, daß auf das Holz unmittelbar gemalt wurde, was bei allen profilierten und geschnitzten Teilen notwendig war, sei es, daß, wie bei den glatten Flächen, ein Malgrund hergestellt wurde. Derselbe bestand aus ungegerbtem Roß- oder Eselsleder, welches auf die Fläche aufgeleimt und mit einem aus Leim und Gips gemischten Malgrund betragen wurde, auf dem man, nachdem er fein geschliffen war, die Malerei mit Temperafarben ausführte.

434. Die mittelalterlichen Sitzmöbel. In der Form der einzelnen Möbel können wir wohl eine Abhängigkeit von der des antiken Möbels erkennen, das den Bedürfnissen der Zeit entsprechend eine Umformung erfahren hat; doch ist diese Umformung meist so selbständig, daß sie uns als Neuschöpfung erscheinen darf. Das tritt uns sofort bei der Betrachtung der Sitzmöbel entgegen. Die altnordische Gewohnheit, das Mahl im Sitzen einzunehmen, erweiterte den Kreis der Sitzmöbel zu großer Mannigfaltigkeit. Die einfachste Form war der lehnenlose Schemel, niedriger als der Stuhl, sodaß er bei der Unterhaltung von selbst eine Gruppierung herbeiführte. Er bestand entweder aus einem Brett, welches von zwei durch eine Querleiste verbundenen Brettfüßen getragen wurde, oder aus vier, manchmal auch nur drei gedrechselten Füßen, zwischen denen oben und in der Mitte ebenfalls gedrehte Zargen eingezapft waren, der Sitz aus Leder oder Rohrgeflecht. Diese kleine Schemel dienten auch recht wohl zum Abstellen von Trinkgeschirr und ähnlichem.

Auch im Faltstuhl begegnet uns eine aus der Antike bekannte Form. Wie er dort als kurulischer Stuhl ein Ehrensitz obrigkeitlicher Personen war, so haftet ihm auch im Mittelalter diese Bedeutung an. Viollet erinnert daran, daß die Herrscher des frühen Mittelalters selten eine feste Residenz hatten, sondern mit ihren Gefolgscharen im Lande umherziehend, bald hier, bald da Hof hielten und Recht sprachen. Da war denn ein Faltstuhl, der zusammengelegt leicht im Reisegepäck mitgeführt werden konnte, ein sehr geeigneter Königssitz. Als solcher begegnet er uns thatsächlich in alten Miniaturen; seine Höhe, die eine hohe Fußbank nötig macht, giebt dem Fürsten den dominierenden Sitz; an den antiken Ursprung erinnern die Löwenklauen der Füße und die Tierköpfe seiner oberen Endigungen. Letztere sind nicht selten als Armlehnen höher geführt; die rückwärtigen noch höher als die vorderen, sodaß ein vollkommener Sessel entsteht, der im übrigen fest, nur in den gekreuzten Füßen noch an den Faltstuhl erinnert.



Fig. 5. Gotischer Faltstuhl.

435. Der Fürstenthron. Als solcher bildet er eine der vielen Formen, in denen uns der Thron

im Mittelalter erscheint; manchmal ist derselbe auch eine breite mit Rück- und Armlehnen versehene Bank, reich mit Schnitzerei ausgestattet und mit Vergoldung und Steinen verziert; auch metallene Throne, oder steinerne mit metallenen Lehnen kommen im frühen Mittelalter vor.

Das unterscheidende Merkmal des Thrones ist der Abschluß mit Stoffen, der in der Frühzeit, wie nach orientalischer Sitte, ein völliges Zelt bildet, später zu einem offenen Baldachin mit Seitencurtinen wird. Aus ihm entwickelt sich dann in der Gotik das schräge hölzerne Dach, das wir nicht nur bei Thronen, sondern in den Kirchen bei den Bischofs- und Abtsitzen und ganz allgemein bei den für die Stiftsgeistlichen bestimmten Chorstühlen finden. Als kirchliche Ausstattungsstücke, die in ihrem unbeweglichen Einbau nicht mehr zu den Möbeln gezählt werden dürfen, können uns diese Gestühle hier nicht eingehender beschäftigen, obgleich wir in ihnen die höchsten und prachtvollsten Leistungen der mittelalterlichen Schreinerkunst sehen. Doch haben sie auch das Vorbild für ähnliche Reihensitze in den Sälen der Schlösser abgegeben.

So in den Bänken, welche die Wände des Rittersaals bekleiden; ihre Sitze sind nicht selten als Truhen ausgenutzt, zwischen dem Sitz und dem vortretenden Baldachin ist die Rückwand entweder aus Täfelung gebildet oder mit Stoffen, den „Rücklaken", bekleidet, in denen wir häufig die Anfänge mittelalterlicher Gobelinweberei oder kunstvoller Nadelarbeit bewundern, die uns im Stil der Miniaturmalereien heilige und noch öfter profane Geschichten erzählt.

436. Die Stühle. Die eigentlichen Stühle des Mittelalters zeigen eine bemerkenswerte Neigung, in reicherer Ausführung und in ihrer eleganteren Form auf die Kleidung der sich ihrer Bedienenden Rücksicht zu nehmen. Viollet führt mehrere Beispiele teils in Drechslerarbeit, teils aus Bretterwerk hergestellter Stühle mit Rücklehnen an, die dies deutlich beweisen. Interessant ist auch der Einfluß, den die Kreuzzüge auf die Form dieser Sitzgelegenheit genommen haben: wir finden Abbildungen von Stühlen von polygoner Form, die eigentliche kleine, mit Geländer umgebene, vorn offene Estraden sind, wie sie noch heute in Vorderasien gefunden werden. Selbst die in diesen Ländern heimische Sitte, mit untergeschlagenen Beinen auf Kissen an der Erde zu sitzen, wurde vorübergehend in den abendländischen Schlössern des 12. und 13. Jahrhunderts Mode.

437. Die Bank. Ruhebetten, wie die Antike sie hatte, oder wie wir sie in unsern Sofas besitzen, kannte das Mittelalter nicht; an ihrer Stelle dienten die verschiedenen Bankformen, darunter eine, die vor dem Kaminfeuer aufgestellt wurde, mit einem Sitz von doppelter Breite und einer Mittel-Rücklehne, die um ihren unteren Rand drehbar war, so daß man dies Möbel entweder mit dem Gesicht nach dem Kamin, oder von diesem abgewendet benutzen konnte. Polstermöbel in unserem Sinne waren ebenfalls dem Mittelalter unbekannt; die aus Holz oder Stein erbauten Bänke und Sitze wurden mit beweglichen Polstern und Kissen belegt, über welche zum Schmuck kostbare Stoffe gebreitet wurden.

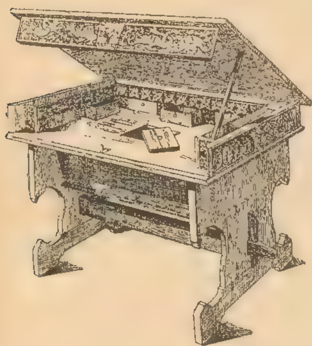
Zu den Möbeln des späteren Mittelalters ist auch noch der Betstuhl zu rechnen, welcher erst im 15. Jahrhundert aufkam, als die Schloßherrn nicht mehr mit ihrem Gefolge zum Gottesdienst in die Schloßkapelle gingen, sondern in ihren Privatgemächern ihre Andacht verrichteten. Es waren kleine Pulte mit schräger Platte, die sich nur dadurch von den unseren unterschieden, daß sie nicht immer eine Stufe zum Knieen besaßen, an deren Stelle ein auf den Fußboden gelegtes Kissen trat.

438. Der Tisch. Große Mannigfaltigkeit finden wir auch bei den Tischen. Diejenigen, welche zum Einnehmen der Mahlzeit dienten, waren meist sehr einfach, da sie mit bis zur Erde hängenden, oft reich gestickten Laken bedeckt wurden; auch überrascht uns in den Miniaturen oft ihre äußerst schmale

Form, die sich daraus erklärt, daß sie, im Hufeisen aufgestellt, nur an der Außenseite besetzt wurden, und weit weniger Tafelgerät zu tragen hatten, als unsere heutigen Speisetische; die Speisen wurden am Kredenztisch auf die Teller vorgelegt, die dann nebst den Bechern von den im Innern des Hufeisens sich bewegenden Dienern vor jedem einzelnen Gast niedergesetzt wurden. Die Füße der Tische waren entweder auf jeder Ecke des Tisches eingezapft, oder die Platte lag auf Böcken; letztere wurden dann später durch Bretterwände ersetzt, die verschiedenartig ausgeschweift und dekoriert, durch obere und Fußzargen verbunden waren, wie die noch heute in den Alpenländern üblichen Tische.

Doch fehlten auch andere Formen nicht; z. B. quadratische Tischplatten, die von zwei sich übereck kreuzenden Brettfüßen getragen wurden, ferner, namentlich in den Frauengemächern, kleinere Arbeitstische mit einem Fuß, und endlich Luxus- und Ziertische aus Silber und Gold mit kunstvoller Arbeit, Email und Edelsteinen, von denen wir allerdings nicht genau wissen, ob sie nicht vielmehr tragbare Tabletten waren.

439. Schreibtisch und Lesepult. Auch der Schreibtisch und das Lesepult gewinnen im Mittelalter eigene charakteristische Formen. Allerdings hat ersterer noch nicht die mindeste Aehnlichkeit mit unserem großen Diplomatentisch: in den ältesten Darstellungen der romanischen Zeit erscheint er uns als kleines, mit schräger Platte auf einem gedrechselten Fuß stehendes Gerät, welches neben den Sessel des Schreibenden gestellt wird. Später begegnen uns dann kleine einfüßige Tischchen mit verstellbarer Platte, und erst in der Spätzeit des Stils scheint ein dem unsern ähnlicher Schreibtisch sich einzubürgern. Hier hat die Tischplatte einen erhöhten Rand mit Kästchen- und Schiebladen-Einrichtung; eine zweite Tischplatte, die beim Gebrauch geöffnet und hochgestellt wird, dient, heruntergeklappt, zum gemeinsamen Verschluß des ganzen Schreibwerks. Auch das Lesepult ist ähnlich gestaltet: ein runder oder polygonaler Tisch mit einem oder mehreren schrägen Pultflächen, drehbar auf einem Fuß, der manchmal durch einen kleinen kastenartigen Untersatz zur Aufnahme von Büchern vertreten wird.


Fig. 6. Gotischer Schreibtisch.

440. Kredenz und Prunktisch. Ein Möbel, das nicht mehr vollständig zu den Tischen gerechnet werden kann, ist die Kredenz oder der Anrichtetisch. Er steht im Speisezimmer in der Nähe der Tafel und dient zum Absetzen der Schüsseln und Zerlegen und Verteilen der Speisen. Ursprünglich stammt er aus der Kirche, wo er neben dem Altar stehend zum Absetzen der heiligen Gefäße dient. Im profanen Gebrauche hat er seinem Zweck entsprechend eine auf vier Füßen stehende, ziemlich hohe Platte, die mit einem gestickten Tischtuch bedeckt ist; unter ihr wird wohl meist ein kleines Schränkchen für die silbernen Tafelgeräte angebracht; auch unten zwischen den Füßen findet sich wohl noch ein Boden für gebrauchte Geräte eingeschoben. Er ist verwandt mit dem Prunktisch, dem Büffet, wie wir heute sagen, — wobei zu bemerken ist, daß dies Wort im französischen Mittelalter die Silberkammer neben dem Speisesaal bezeichnet. Der Prunktisch (dressoir),

der nur Ziermöbel ist, dient zur Ausstellung kostbarer Gefäße, zu welchem Zweck er mit mehreren Stufen und einem Baldachin in reicher Holzarbeit überbaut zu sein pflegt.

441. Schrank und Truhe. Von Kastenmöbeln ist dem Mittelalter der Schrank und die Truhe eigentümlich. Der Gebrauch von Mauernischen in den dicken Wänden der Schlösser ist noch ganz allgemein; doch erhalten dieselben eine verzierte Front mit Thüren. Daneben sind freistehende Schränke ein wesentlicher Teil des Mobiliars, wenn wir auch für ihre Kenntnis uns an die noch erhaltenen Sakristeischränke halten müssen. Der gotische Schrank ist zunächst eine aufrecht stehende Kiste, aus starken Bohlen verzimmert, in deren Vorderwand sich eine selten die ganze Breite einnehmende ein- oder zweiflügelige Thür befindet; häufig sind die Thüren, um sie nicht zu schwer werden zu lassen, auch in zwei Etagen übereinander angebracht, und der Schrank erhält dann eine Zwischendecke. Sind die oberen Flügel über Mannshöhe, so hilft man durch eine sich vor der Breite des Schrankes hinziehende Truhenbank aus. Bei den frühesten Schränken bildet der schwere und reich ornamentierte Eisenbeschlag der Bänder den Hauptschmuck; die glatten Flächen laden zur Dekoration durch Malerei ein, zu welchem Zweck, wie oben erwähnt, das Holz mit Tierhäuten bespannt wird, um die Malereien vor dem Reißen des Holzes zu bewahren. Wir finden dann auch z. B. auf dem großen Sakristeischrank der Kathedrale von Bayeux ganze Bildercyklen, welche die Uebertragung der Reliquien in diese Kirche darstellen. Später tritt an die Stelle der Malereien die plastische Verzierung; die oben erwähnten Pergamentrollen sind hier sehr beliebt; der obere Rand des Schrankes erhält einen Aufsatz von Zinnen oder einen durchbrochenen Kamm.

In Deutschland hat das spätere Mittelalter sehr schöne und reiche Schränke dieser Art geschaffen, deren Flächen mit ausgegründetem Ornament in den bekannten spätgotischen Rankenverschlingungen über und über bedeckt sind; kleine Rosetten von durchbrochenem Maßwerk sind als Luftlöcher in die Mitten der Thüren eingelassen.

Verbreiteter als der Schrank ist in den mittelalterlichen Wohnungen die Truhe; als Aufbewahrungsort für Kleider, Wäsche, Pretiosen, Bücher.



Fig. 7. Gotischer Schrank.

Sie ist ein länglicher Kasten von Bankhöhe, entweder auf vier niedrigen Füßen oder mit dem unteren Rande direkt auf dem Boden aufstehend. Seinen Schmuck bildet, wie bei den Schränken in ältester Zeit, der reichliche Eisenbeschlag, der meist von den Scharnieren ausgehend sich zunächst über den Deckel zieht, aber auch die Vorder- und Seitenwände überzieht; auf letzteren sind kräftige Handgriffe zum Transportieren des Möbels angebracht. Als im 14. Jahrhundert die Gesamtausstattung der Zimmer

reicher und zierlicher wurde, nahm auch die Truhe an dieser Aenderung teil, indem die Beschläge zurücktraten und die Flächen mit Schnitzwerk, häufig in figürlichen Bildern bedeckt wurden. Statt der Zusammenfügung aus sechs Brettern werden dann Wände und Deckel in Rahmen und Füllungen gearbeitet, was der Dekoration wieder neue Motive giebt. Da die Truhe mit Vorliebe von alters her als Sitzbank benutzt wurde, so erhält sie, wie diese, in der späteren Zeit auch Rücklehne und selbst einen Baldachin, eine Form, in welcher sie dann im Renaissance-Mobiliar eine besonders künstlerische Ausbildung erfährt.

442. Die Bettstellen. Die Bettstelle nimmt in der Zeit vom 12. bis 16. Jahrhundert verschiedene Formen an. In der Frühzeit scheint nach den uns überlieferten Abbildungen das Metall das bevorzugte Material für dieselbe gewesen zu sein. Ihre Abmessungen waren mäßig, für das Körpermaß eines Einzelnen berechnet; erst im 16. Jahrhundert treten die riesigen Bettstellen von quadratischem Grundriß auf.

Bemerkenswert ist die dem ganzen Mittelalter eigene Sitte, den Kopf des Schlafenden hoch zu legen, so daß er auf einer Anhäufung von Kissen beinahe sitzend ruht. Dieser Sitte entspricht dann die Höherführung des Betthinterteils, das sich in den deutschen Bettstellen des späteren Mittelalters zu einer vollständigen Rückwand ausbildet, die mit Schnitzereien verziert sind, und von der aus sich ein großer hölzerner Baldachin, von schmalen Seitenwänden getragen, über die Hälfte der Länge des Bettes erstreckt.

Häufiger ist der von Stoff auf hölzernen oder eisernen Rahmen oder Stangen befestigte Betthimmel mit herabhängenden Vorhängen; derselbe scheint in der gotischen Periode fast immer an der Zimmerdecke aufgehängt worden zu sein. Die Himmelbetten mit tragenden Pfosten kommen erst in der Renaissancezeit auf.

Die Ausstattung der Bettstelle war sehr verschieden: die hölzernen Möbel dieser Art wurden in der romanischen Zeit reich mit Einlagen in Elfenbein und Metall, sowie mit Drechslerarbeit verziert; später finden wir die Flächen des Gestells oft reich geschnitzt. Den Hauptschmuck bildete wohl immer der Behang mit kostbaren, häufig gestickten Stoffen; Teppiche scheinen unter der Matratze unmittelbar über die Bettlade gebreitet worden zu sein.

443. Mobiliar der Renaissance. Als im 15. Jahrhundert in den Häusern und Schlössern des Nordens noch der gotische Formenkreis Möbel und Dekoration beherrschte, war in Italien bereits ein neuer Geschmack zur Geltung gekommen: die Renaissance hatte sich in raschem Siegeszug das Stammland der alten Römer erobert, zu deren Formensprache man zurückkehrte, froh, den nordischen Eindringling, die Gotik, los zu sein. Daß dieser neue Stil nicht nur einen Wechsel des Gesamtgeschmackes bedeutete, sondern aus dem tiefsten Innern der Zeit, aus Litteratur, Gesellschaft und Staatsform herauswuchs, ist eine zu bekannte Thatsache, um ihr in dieser kurzen Uebersicht größeren Raum gewähren zu können. Der Umstand, daß die Renaissancekunst in Italien geboren wurde, und den nordischen Ländern erst aus zweiter Hand, in mannigfach veränderter Form zukam, nötigt uns, das Mobiliar dieser Epoche nach Ländern getrennt zu betrachten. Erst das 18. Jahrhundert brachte im Rokoko wieder einen internationalen Stil.

Wie im altrömischen Hause, so haben wir uns auch im italienischen Renaissance-Palast das Mobiliar nach unseren nordischen Begriffen ziemlich spärlich zu denken. Das Zusammenleben in engen, mit Möbeln erfüllten Räumen entsprach so wenig dem

Klima Italiens, wie dem Zug der Renaissance ins Große, Weiträumige. Auch wo uns kleine Gemächer begegnen, wie im herzoglichen Palast von Mantua oder in der kleinen Sommerresidenz der Montefeltro in Gubbio, giebt mehr die feste Dekoration von Wand- und Deckentäfelung, eingebauten Bänken und Prachtkaminen dem Raum den Charakter.

444. Bauart. Wollen wir nun einige Möbelformen des 16. Jahrhunderts durch die verschiedenen Länder verfolgen, so ist zuerst festzustellen, daß die Bauart des Möbels gegenüber der gotischen Periode einen Fortschritt ins Zierliche zeigt: die Zimmermanns-Konstruktionen hören auf oder treten höchstens bei einigen deutschen und niederländischen Schränken noch im Motiv der durchgehenden Eckpfosten auf; sonst giebt allgemein die dem Schreiner eigentümliche Konstruktion aus Rahmen und eingesetzten Füllungen den Grundton für Aufbau und formale Bildung des Möbels ab. Erst im 17. und 18. Jahrhundert tritt letztere äußerlich zurück, indem die Rahmenkonstruktion unter der glatten Oberfläche verschwindet.

Das Material des Renaissance-Möbels ist nach den Landschaften verschieden: in Italien und Südfrankreich das Nußbaumholz, in Norddeutschland, England, den Niederlanden und Nordfrankreich die Eiche, in den Alpenländern und Süddeutschland vielfach das weichere Holz der Koniferen, namentlich das Zirbelholz. Fremde Zierhölzer zu Einlagen, Fournieren, Drechslerarbeiten u. dergl. werden vielfach angewandt.

445. Die Renaissancetruhe. Italien. Das bevorzugte Möbel der italienischen Renaissance ist die Truhe. Die überaus große Zahl erhaltener Truhen, die alle Museen und Sammlungen füllen, belehrt uns darüber, daß diese Möbelform im reichsten Palast wie im einfachsten Bürger- und Bauernhause heimisch war.

Besonders als Brauttruhen waren sie, wie bereits im Mittelalter, im allgemeinsten Gebrauch, sei es, daß sie zur Ueberreichung der Morgengabe an die Braut oder zum Transport der Brautausstattung dienten. Diesem Gebrauch entsprach vielfach die Dekoration der Truhen: wir finden Alliance-Wappen neben Darstellungen berühmter Liebespaare aus Sage und Geschichte. Uebrigens paßte sich die Dekoration der verschiedenen Vermögenslage der Besitzer an und zeigte die größte Mannigfaltigkeit. Mit Ausnahme des Eisenbeschlags, der in der Renaissancezeit fast ganz verschwindet, ist jede Art der Flächenverzierung vertreten: Malereien, Einlagen, Schnitzerei, Bezug mit Stoffen und Leder.



Fig. 8. Renaissance-Truhe.

Zur Bemalung der Truhenwände und anderer Teile werden an den reichen Fürstenhöfen Italiens die berühmtesten Maler herangezogen. Im 15. Jahrhundert tritt der Malerei wohl noch ein schwaches Relief einzelner Teile, in Vergoldermasse aufgetragen, zur Seite. Bei anderen Beispielen sehen wir diese Vergoldermasse aus freier Hand in reizenden, leichten Arabesken aufgetragen und ganz vergoldet. Die Intarsia, die in den Wandtäfelungen der italienischen Renaissance eine so große Rolle spielt, scheint bei den Truhen weniger beliebt gewesen zu sein. An ihrer Stelle finden wir aber nicht selten eine Verzierungsart, welche die leichten Arabeskenzüge in das dunkle Holz eingräbt und mit einem elfenbeinfarbigen Kitt ausfüllt. Der Stoffbezug, zu

dem oft die gemusterten Sammete aus Palermo und Genua verwendet werden, kommt manchmal in Verbindung mit einem rein dekorativen Beschlag aus getriebenen und gebuckelten Eisenbändern vor. Am reichsten weiß jedoch die Schnitzerei an den Füllbrettern und den Rahmen der Truhen ihre Kunst zu entfalten; hierin hat Italien im 16. Jahrhundert einen eigenen Stil ausgebildet, der besonders in der Gestaltung der Ecken neue und überraschende Lösungen findet. Bei einigen, z. B. bei den beiden Prachttruhen des Berliner Museums, ist in der figurenreichen, friesartigen Behandlung der Vorderwände das Vorbild des antik-römischen Marmorsarkophags unverkennbar.

446. Deutschland. Aehnelt die französische Renaissancetruhe der italienischen darin, daß die Füllungsbretter in graziösem Arabeskenwerk, die senkrechten Rahmenschenkel als kleine Pilaster dekoriert sind, so neigt die flämische und norddeutsche Truhe — wir werden mehrfach Gelegenheit haben, auf die Verwandtschaft dieser beiden Kunststile hinzuweisen — entschieden zu figürlichem Schmuck. Nicht nur, daß die Eckstücke und oft auch die senkrechten Rahmenhölzer zu Karyatidenfiguren werden; auch auf den Füllbrettern macht sich die erzählende Darstellung aus der heiligen und profanen Geschichte behaglich breit. In unverkennbarer Abweichung von diesem Typus bevorzugt die süddeutsche Truhe eine architektonische Erscheinung. Die Vorderwand ist durch Pilaster mit verkröpftem Gebälk gegliedert, die Zwischenfelder oft mit kleinen Bogenstellungen ausgefüllt; alles ist mit reichem Intarsiaschmuck überzogen, der diesen Möbeln einen ausgesprochen farbigen Charakter giebt.

Diese süddeutschen Truhen bewahren auch noch ihre mittelalterliche Bedeutung als Sitzbank, da ein aufgelegtes Kissen über das flache Relief des ebenfalls aus Rahmen und Füllungen konstruierten Deckels hinweghilft. Die norddeutsche Truhe ist meist zu hoch, um als Bank dienen zu können, und bei der italienischen hindert der häufig in reicher Profilierung aufgebaute Deckel diesen Gebrauch.

447. Die Cassabanka. Dafür entwickelt sich in Italien in der „Cassabanka" ein eigener Typ, der sich höchster künstlerischer Ausbildung fähig zeigt: eine an der Vorderseite reich verzierte, oft sarkophagartig gestaltete Truhe mit glattem Sitzbrett als Deckel und zwei ornamental ausgebildeten Seitenwangen; über dem Sitz erhebt sich, durch reichgeschmückte Pilaster architektonisch gegliedert, eine Rückwand, die dem Künstler das reichste Feld zur Entfaltung einer Flächendekoration in Intarsia oder Flachrelief giebt.

448. Der Schrank. Italien. In der Ausbildung des S c h r a n k e s tritt Italien vor dem Norden entschieden zurück. Gegenüber den einen Teil der festen Dekoration bildenden Sakristeischränken, die allerdings vielfach, z. B. in Sa. Maria in Orano in Verona die Holzdekoration in ihrer höchsten künstlerischen Entfaltung zeigen, ist die Zahl der erhaltenen eigentlichen Schrankmöbel verschwindend klein. Ein Beispiel, das das Berliner Museum besitzt, beweist allerdings in seinem überaus klar gegliederten Bau und der weisen Beschränkung der Dekoration auf die geschnitzten Profile das hohe Stilgefühl des italienischen Arbeiters.

449. Schweiz. Einen interessanten und selbständigen Typus des Schrankes der Frührenaissance hat die Schweiz gestaltet, wo ja die Meisterschaft der Holzbehandlung sich an den getäfelten Zimmern mit ihren reichen, eine ganze Wand einnehmenden Kredenzschränken früh-

zeitig entwickeln konnte. Das Merkmal dieser Möbel sind die zierlich gegliederten und geschnitzten Säulchen und Pilaster in Kandelaberform, ähnlich denjenigen, welche wir auf Ornamentstichen und Glasscheiben von Tobias Stimmer, Jost Amman, Burkmayr u. a. finden.

450. Süddeutschland. Im übrigen zeigt der süddeutsche Schrank des 16. Jahrhunderts noch mehr als die Truhe die Vorliebe für rein architektonische Gestaltung. Diese Möbel rufen oft unsere Bewunderung für die Meisterschaft wach, mit welcher diese einfachen Schreiner die architektonischen Ordnungen beherrschen und in freier, oft recht raffinierter Weise anzuwenden wissen. Im 16. Jahrhundert sind die süddeutschen Schränke meist zweigeschossig: sie scheinen sich aus der „Bett-Truhe" entwickelt zu haben, einem zweiteiligen Schlafzimmermöbel, welches aus zwei, am Fußende des Bettes übereinander gestellten Truhen bestand, die statt des Deckels Thüren in der Vorderwand hatten. Später erhält dann der süddeutsche Schrank einen größeren Maßstab, indem die ganze Front zu einer Säulenordnung zusammengezogen wird, deren stattliches Hauptgesims oft noch einen giebelartigen, geschweiften Aufsatz erhält.

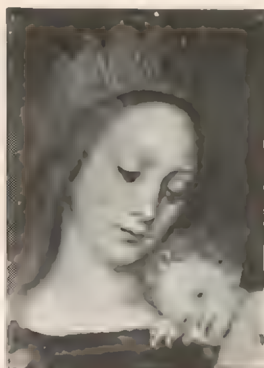
Auch bei diesen Schränken ist die lustige, farbige Wirkung durch bunte Intarsien und die Verwendung verschiedenfarbiger Fourniere erreicht, unter denen das atlas-glänzende ungarische Eschen-Maserholz eine große Rolle spielt.

451. Norddeutschland. Der Stollenschrank. Aehnlich wie die Schweiz hat auch Norddeutschland, namentlich der Niederrhein, eine spezifische Frührenaissance-Form für den Schrank ausgebildet, deren Ursprung vielleicht nach Nordfrankreich weist: den Stollenschrank. Diese bekannte Form ist ein auf hohen Stollen, die zwischen sich einen offenen Fußboden tragen, ruhender Kasten. Die Stollen, die als feste Eckpfosten bis zum oberen Gesims durchgeführt sind, zeigen an ihrem freistehenden Teil wieder die zierliche kandelaberartige Ausbildung; bemerkenswert ist die noch halb gotische Konstruktionsweise, die z. B. die unteren Rahmschenkel der Füllungen mit den drei anderen nicht auf Gehrung zusammenfügt, sondern wie stark abgeschrägte gotische Wasserschläge ausbildet. Die Füllungen tragen ein sehr zierlich geschnittenes Rankenornament, dessen Mitte meist ein Medaillon mit stark hervortretendem Kopfe aufnimmt. Am Mittelrhein erfährt diese Form darin eine Umbildung, daß die Kasten unten angeordnet werden, während der kleinere Aufsatz-Kasten vor der Vorderwand stark zurücktritt, so daß das starke, wieder in der Tiefe des Unterteils vortretende Hauptgesims von zwei oder drei freistehenden Stützen getragen wird, die als Säulen-Formen oder Karyatiden ausgebildet sind. Sehr oft sind diese zierlichen Möbel, wohl unter süddeutschem Einfluß, fourniert und mit reichem Intarsiaschmuck geziert.

Ganz abweichend von diesen Typen verleugnet der norddeutsche Schrank seine Herkunft vom gotischen Schrank nicht; ohne architektonische Ordnungen, nur mit einem bescheidenen Hauptgesims abgeschlossen, zeigt seine Vorderwand sich in eine Menge Gefächer aufgelöst, die teils als Thüren, teils als pultartige Klappen, jede für sich eine ornamentale Ausbildung in zierlich profiliertem Rahmen erhalten. Die Thürbänder, zart in Eisen ausgearbeitet, treten wieder als sichtbarer Schmuck hinzu. Eines der schönsten Beispiele ist der Rathausschrank aus Buxtehude vom Jahr 1544 im Hamburger Museum.



Die
Madonna
von
Hans Holbein
Original
in Darmſtadt



Kopf der Madonna
von Holbein,
nach dem Original in
Dresden, welches den
alten Zuſtand des
Darmſtädter Originals
beſſer gibt


Der Falkenträger, Porträt von Hans Holbein
Original im Kgl. Museum im Haag


Erasmus von Rotterdam, von Hans Holbein
Original im Louvre in Paris



Thomas Morus, Porträt von Hans Holbein
Original im Louvre in Paris





Zwei Miniaturporträts
von
Hans Holbein
Originale in Wien



Richard Soutwell, von Hans Holbein
Original in den Uffizien in Florenz



Georg Gysze. Porträt von Hans Holbein

Original in der Gemälde-Galerie in Berlin



Hubert Morett. Porträt von Hans Holbein

Original in der Gemälde-Galerie in Dresden

452. Der Schrank der französischen Renaissance. Auch die französische Renaissance hat den Schrank in eigentümlicher und schöner Weise ausgebildet; die sehr thätige französische Forschung hat uns die verschiedenen provinziellen Typen unterscheiden gelehrt. Die herrschende Form ist der zweiteilige Schrank, das „Meuble à deux corps“, bei welchem der obere Teil gegen den unteren stark eingezogen erscheint, sodaß das ganze Möbel eine sehr elegante Silhouette erhält. Jeder Teil für sich ist architektonisch gegliedert, die Stützen mit Vorliebe figural ausgebildet, die Füllungen in dem hier meist verwendeten Nußbaumholz oft meisterhaft geschnitzt, sei es, daß reiches Arabeskenwerk ein mittleres Medaillon umschließt, an dessen Stelle sich auch wohl eine farbige Marmoreinlage findet, sei es, daß die ganze Füllung ein figurenreiches Relief darstellt. Auch die Gliederungen, die derb und wirkungsvoll profiliert sind, tragen geschnitzte Verzierungen; als Aufsatz ist nicht selten eine giebelartige Komposition hinzugefügt. Leichter und zierlicher pflegen die französischen Kredenzschränke dieser Zeit gebildet zu sein: freistehende leichte Säulchen flankieren nicht nur jeden einzelnen der beiden Kästen, sondern begleiten das Möbel noch in der ganzen Höhe, um das, über den Oberteil wieder stark vortretende Hauptgesims aufzunehmen. Ueber viele andre Motive noch gebot die an Typen überreiche französische Möbelkunst der Renaissance; wir lernen sie kennen aus den Entwürfen, welche um die Mitte des 16. Jahrhunderts Jacques Androuet du Cerceau (1515—1585), der Hofarchitekt Heinrichs III. hinterlassen hat.

453. Niederlande. Die gleiche Bedeutung, welche dieser Künstler für das französische Renaissancemöbel besaß, müssen wir für die Niederlande dem Jean Vredemann de Vriese zuschreiben. Auch die von ihm herausgegebenen sehr zahlreichen Möbelentwürfe zeigen eine überaus rege Phantasie, die sich namentlich in der reich bewegten, durch Aufsätze, Obelisken, Kugeln rc. belebten Silhouette ausspricht. Doch ist bei allen eine fast übertriebene Anwendung der architektonischen Ordnungen zu bemerken, die häufig die Benutzbarkeit, namentlich der Kastenmöbel, in Frage stellt und dieselben zu monumentalen Zierstücken der Innenausstattung macht. Bei den noch vielfach erhaltenen, einfacheren, holländischen Schränken fällt die Zartheit und gute Abwägung der Profile angenehm auf.

454. Das Kabinett. Ein zierliches Kastenmöbel, welches auch seinen Charakter als Zierstück nicht verleugnet, gewinnt in dieser Zeit eine besondere stilistische Ausbildung, das Kabinett. Es ist ein kleinerer, auf einem besonderen Tischuntersatz stehender Kasten, der oft von außen schmucklos, nur durch

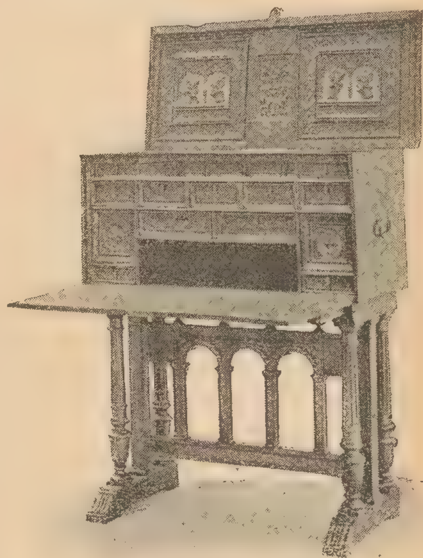


Fig. 9. Spanisches Kabinett.

Intarsien bescheiden geziert, seine reich behandelte Front hinter den vorderen Thüren, oder falls er als Schreibkabinett dienen soll, hinter einer Vorderklappe verbirgt.

Vielleicht entstammt die Form aus Spanien; wenigstens finden wir in diesem Lande dieselbe sehr früh noch unter dem stilistischen Einfluß der maurischen Kunst, die namentlich die Form des reichen Metallbeschlags bestimmt hat.

In den übrigen Ländern zeigten die Kabinette den herrschenden Möbelgeschmack, nur ins Kleine, Miniaturartige übersetzt. In Deutschland pflegen die Fassaden in zierlichste Säulenordnungen aufgelöst zu sein, deren Flächen, Friese und Gesimse in kunstvoller Weise als unzählige kleine Schubladen ausgebildet sind. In Frankreich und den Niederlanden zeichnen sie sich durch Schnitzereien, oft in Alabaster und Elfenbein aus. Italien bevorzugt die Einlagen in Elfenbein auf Ebenholz und den Schmuck der in Florenz ausgebildeten Einlagen von Marmor und Halbedelsteinen, die sogenannte Pietraduramosaik.

Diese Möbelgattung behielt ihre große Beliebtheit als Luxusmöbel und fürstliche Geschenke auch noch im 17. Jahrhundert und wir werden ihr dort in den sogenannten „Kunstschreinen" als Prachtwerke der Edelschmiedekunst wieder begegnen.

455. Tische und Stühle der Renaissance. So mannigfach die Formen der Kastenmöbel in der Renaissancezeit waren, so reich ist auch der Wechsel in den Formen der Tische und Stühle. Die einfachste Form des Tisches, wie sie namentlich in Deutschland ausgebildet wurde, ist diejenige, welche die Platte, die oft mit Intarsien oder der Einlage einer Schieferplatte ausgestattet wird, auf einer kräftigen Zarge ruhend zeigt, die ihrerseits von vier balusterartigen kräftigen Füßen mit Fußbrett getragen wird; nicht selten sind diese schweren, gedrehten, nach außen hin schräg gestellt. Eine andere Form hat sich in Frankreich und Holland ausgebildet und ist namentlich in den Zeichnungen der beiden obengenannten Künstler reich vertreten. Hier ruht die Platte auf zwei durch Querleisten verbundenen Stirnwänden, in deren Ausbildung mit Säulenordnungen, Karyatiden, Hermen 2c. die Phantasie sich nicht genug thun kann. Häufig zieht sich von einem zum andern Stirnbrett unter der Mitte der Platte eine Säulenstellung hin, gerade oder mit Rundbogen abgeschlossen. Auch einfüßige runde oder quadratische Tische sind nicht selten, bei denen sich dann die Stütze aus vier reichgeschnitzten Konsolen, Menschengestalten, Meerweibchen, Drachen oder dergl. zusammensetzt.

Die Stühle des Renaissance-Mobiliars sind leichter und handlicher, als die der vorangehenden Periode. Der Brettsitz ruht auf vier Beinen, von denen die beiden hinteren als Rücklehne gerade in die Höhe gehen, und durch Querleisten und Bretter verbunden sind. Die etwas steife Erscheinung dieser Sitzmöbel wird gemildert durch die Anwendung von Drechslerarbeit, welche die Ständer überall da profiliert und abschwächt, wo keine der auch am Untergestell zahlreichen Querverbindungen eingezapft sind. Bei du Cerceaus Stühlen sind die Ständer oft als Säulen ausgebildet, feste Bretter als Rücklehnen sind mit flacher Schnitzerei geschmückt und endigen manchmal in ornamentale Giebelaufsätze. Auch Armlehnen, die sich von den Rücklehnen in eleganter Schwingung nach vorn herabsenken und mit Schnitzerei verziert sind, fehlen nicht. Statt des hölzernen Sitzes und Rückenbrettes findet sich nicht selten Leder verwendet; die großen Messingköpfe der Nägel, womit dasselbe befestigt ist, geben ein wirksames Dekorationsmotiv ab. Dagegen ist

die mit den Sitzen festverbundene Polsterung dieser Zeit noch unbekannt.

Außer diesen aus Ständern und Querriegeln konstruierten Stühlen hat die italienische Renaissance eine besondere Art von Brettschemeln ausgebildet, die bald auch im Norden Eingang finden. Der Sitz wird von zwei durch Querhölzer verbundenen trapezförmigen Brettwänden getragen, aus einem ebensolchen Brett besteht die Rücklehne, die mit Zapfen in das Sitzbrett eingelassen ist. Die Bretter pflegen nach einer sehr bewegten Silhouette ausgeschnitten und auf ihrer Fläche mit reichem Flachrelief, Arabesken und Fratzenköpfen in Schnitzerei verziert zu sein. Sehr schöne Beispiele derartiger Stühle, die für den kursächsischen Hof angefertigt worden sind, haben sich noch in Museen erhalten.

456. **Bettstellen.** Die Bettstellen, fest in das Zimmer eingebaut, oder als selbständige Möbel, erhalten jetzt fast regelmäßig die großen Eckpfosten, welche den Betthimmel tragen. Vorder- und Hinterkopf der Bettlade, letzterer oft mit mächtigem und reichverziertem Giebelaufsatz hochgeführt, sind mit Schnitzerei und Intarsien verziert, wie sich auch in der ornamentalen Ausbildung der kandelaberartig gestalteten Säulen viel Kunst verrät. Kunstvoll ist auch der in einen Rahmen gespannte Betthimmel, von dem grade Streifen herabhängen, durch Stickerei ausgestattet, ebenso wie die Decke, welche das Lager am Tage bedeckt.

457. **Wohlstand und Luxusmöbel im 16. Jahrhundert.** Der erhöhte Wohlstand des 16. Jahrhunderts — des Zeitalters der Seefahrten und Entdeckungen — macht sich nicht nur in der Form der Möbel geltend, sondern auch darin, daß sich das Wohngemach mit neuen Möbeln und Gerätformen anfüllt, die über das schlichte Programm von Tisch, Stuhl, Schrank Truhe und Bett hinausgehen. Die Kabinette haben wir bereits erwähnt. Zu ihnen treten noch Hängeschränkchen in hübscher dekorativer Ausstattung, die sich mit rahmenartiger Erweiterung der Rückwände an die Wand anschließen und meist über dem Gesims eine ornamentale Bekrönung zeigen. Ferner begegnet uns die neue Form der Waschschränke, entweder, wie in Süddeutschland und der Schweiz, mit dem Büffet zusammengebaut, oder als schlanke, zierliche Einzelmöbel. Ein unterer und ein kleinerer oberer Kasten sind durch eine Nische getrennt, häufig mit geschnitzten Seitenwangen; in derselben hängt die blanke zinnerne Wasserblase, oft kugelförmig mit Flügeln, auch wohl als Delphin gebildet, der aus seinem Maul das Wasser in die muschelförmige Waschschüssel ergießt.

Neben diesem mit Einlagen und Schnitzarbeit gezierten Möbel hängt dann wohl an der getäfelten Wand der Handtuchhalter, entweder ein Brett mit Aufsatz, dessen tragende Konsolen zwischen sich die Rolle zur Aufnahme des Handtuches fassen, oder auch wohl als weibliche Halbfigur gebildet, welche die Rolle dem Benutzenden entgegenhält. Eine besondere Beliebtheit genießen aber diese Halbfiguren als sogenannte Kerzenweibchen. An schön geschmiedeten Ketten oder Stangen von der Decke herabhängend, sind sie meist mit einem Hirschgeweih verbunden, das sich rückwärts aus den Gewandfalten hervorstreckt, und auf dem in passenden Abständen die eisernen Kerzentüllen eingeschraubt sind.

458. **Die dekorative Zimmerausstattung.** Das Bild eines solchen reichgeschmückten Renaissancezimmers wird dann noch ergänzt durch die reiche Vertäfelung an Wänden und Decken. In den holzreichen Gebirgsgegenden auch den bescheidensten Zimmern nicht fehlend, erhebt sie sich in den Gemächern und Sälen der Reichen zu einem oft erstaunlichen Luxus. Täfelungen, wie in den Rathäusern von Münster und Lüneburg mit ihren köstlich geschnitzten Ornamenten, oder wie in der Kriegsstube zu Lübeck mit Einlagen von Alabasterreliefs — die überaus feine und schönfarbige Tä-

felung im Fürsteneckzimmer zu Frankfurt mit ihrer herrlichen Thürpartie — endlich die unvergleichlichen Holzarbeiten in den Tiroler Schlössern von Velthurns und Tratzberg erheben sich zu einer künstlerischen Höhe, die von der Gegenwart kaum wieder erreicht worden ist. Diese Wandverkleidungen reichen meist bis etwa zu zwei Dritteln der Zimmerhöhe und lassen zwischen sich und der ebenso reich getäfelten, oft mit Kassetten geschmückten Decke einen Wandstreifen frei, der entweder weiß gestrichen und mit schlichter Malerei geschmückt, Raum zum Aufhängen von Bildern gewährt oder mit gewebten Stoffen, oft mit Bildwirkereien bespannt wird. An Stelle dieser Stoffe tritt auch schon die Stofftapete, die das Muster auf einem groben Leinenstoff in farbiger Wollenschnur aufgepreßt zeigt.

459. **Glasfenster.** Die Fenster, deren Rahmen eine kleine Teilung und im Norden den Schutz von schönbeschlagenen Holzläden erhalten, sind aus kleinen, in Blei gefaßten Scheiben zusammengesetzt. Gern fügt man einigen Feldern farbenprächtige Wappen aus gemaltem Glase ein. Diese Wappenscheiben, in deren Herstellung namhafte Künstler wie Tobias Stimmer, Jost Amman, Hans Holbein, Josias Maurer, in Holland Hendrik Goltzius, in Frankreich Bernard Palissy thätig waren, bilden noch heute den Stolz der Kunstsammlungen.

460. **Das Mobiliar des Barockstils.** Das 17. Jahrhundert als dasjenige des Barockstils bekannt, bringt auch im Mobiliar eine durchgreifende Umwandlung und Bereicherung. Dieselbe geht im wesentlichen von Frankreich aus, während in Deutschland der Renaissancestil bis zum Beginn des dreißigjährigen Krieges seine Herrschaft behielt. Erst nach Beendigung dieser, auf dem Kunstgebiet ziemlich sterilen Periode, dringt auch in die deutsche Möbelkunst der Einfluß von Frankreich, das von da an seine führende Rolle in den dekorativen Künsten zu behaupten weiß.

461. **Staats-Werkstätten unter Ludwig XIV.** Was ihm diese führende Rolle sicherte, war der enorme Luxus, in dessen Begleitung die Regierung Ludwigs XIV. auftrat, und die staatliche Fürsorge, deren sich die dekorative Kunst nicht nur unter diesem König, sondern schon unter seinen Vorgängern erfreuten. Bereits Heinrich IV. hatte Kunstschreiner nach den Niederlanden geschickt, um die in diesem, damals auf der Höhe seiner Blüte stehenden Lande reich entwickelte Industrie kennen zu lernen. Er hatte ihnen und manchen aus der Fremde herbeigezogenen Meistern dann in seinem Louvrepalast Werkstätten angewiesen und dafür gesorgt, daß diesen Staatswerkstätten die entsprechenden Aufträge nicht fehlten.

462. **A. Ch. Boulle.** Der berühmteste Meister dieser Louvrewerkstätten war der einer niederländischen Familie entstammende André Charles Boulle, ein großer Herr, dessen durch eine Feuersbrunst zerstörten Kunstsammlungen auf 383 000 Livres geschätzt wurden. Später (1662) wurden von Ludwig XIV. auf Minister Colberts Veranlassung die „Gobelins" angekauft, in denen dann die „Manufacture royale des Meubles de la couronne" eingerichtet wurde, eine Hochschule der Möbelkunst, die über ein Jahrhundert lang den Geschmack beherrschte.

463. **Herrschaft des Luxusmöbels.** Was diese französische Möbelkunst des 17. und 18. Jahrhunderts von allen Vorgängern unterscheidet, ist das Vorherrschen des Luxusmöbels. Das kunstvoll aus-

geführte, mit allem Raffinement der Technik ausgestattete Stück als solches war Gegenstand des Interesses geworden. Es wurde schon bei seiner Entstehung mit Preisen bezahlt, die hinter den heutigen Sammlerpreisen kaum zurückblieben. Ueberhaupt beginnt die Sammlung von Kunstwerken in dieser Zeit bei den Herren des Hofes und begüterten Bürgern allgemein zu werden. Eine uns erhaltene Beschreibung von dem Palast Mazarins von 1698 zeigt, wie vollständig das Gebrauchsmöbel hinter dem Dekorationsstück zurücktrat.

„Es giebt keinen Ort in Paris, der mehr Kuriositäten aufzuweisen hätte, oder mit einer größeren Menge kostbarer Möbel ausgestattet wäre, als dies Palais. An Möbeln sieht man überall die prachtvollsten Stücke, die je nach den Jahreszeiten gewechselt werden. Wenn man mehrere Gemächer des Erdgeschosses durchschritten hat, die mit reichen, in Gold und Silber gehöhten Bildwirkereien ausgehangen sind, so kommt man in eine lange Galerie, auf beiden Seiten voll von Kabinettschränken, die mit Edelsteinen und goldenen und silbernen Ciselierarbeiten ausgelegt sind und auf Tischen von Marmor oder ausländischen Steinen stehen. Dort sieht man auch Vasen von Jaspis und Alabaster in verschiedenen Größen, neben kleinen Statuen aus Bronze von ausgesuchter Arbeit. Der Boden dieser Galerie ist mit einem türkischen Teppich von ungewöhnlicher Länge bedeckt. Die unteren Wohnräume sind nicht weniger prächtig. Ihre sämtlichen Säle sind angefüllt mit deutschen und chinesischen Kabinettschränken, mit Truhen in japanischer Lackarbeit von wunderbarer Leichtigkeit und köstlichem Geruch; die untere Galerie und der Salon, den man durchschreiten muß, sind ebenfalls voll von Büsten und antiken Statuen. Kurz, es wäre schwer, eine größere Mannigfaltigkeit von schönen Dingen bei einander zu sehen, von Wand- und Tischuhren ungewöhnlicher Art, von Bildwerken in Silber und Vergoldung, von Vasen aus gleichem Stoff und in großer Zahl."

464. Fremdländische Produkte. Wie schon aus dieser Schilderung hervorgeht, gewinnen fremdländische Produkte in der Dekoration dieser Zeit eine große Bedeutung. Der überseeische Handel der Holländer stand in höchster Blüte, und machte Europa mit den kunstgewerblichen Erzeugnissen von Ostasien bekannt. Das Porzellan, Chinas uralte Erfindung, wird Gegenstand der Sammlerleidenschaft. Die Fahrzeuge der indischen Kompagnie verladen Schränke und Kabinette, in Frankreich und Holland gearbeitet, nach China, um dieselben mit dem unnachahmlichen Lack überziehen zu lassen, worauf sie, nach Europa zurückgebracht, hier ihre Vollendung durch Metallbeschläge erhalten.

465. Charakter der Barockdekoration. Die hohe Schule für die Dekorationskunst dieser Zeit sind die Paläste, die der „Sonnenkönig" in Versailles und Fontainebleau errichten und ausstatten läßt, für welche die Meister im Louvre und den Gobelins unter Jean le Pautres, Daniel Marots und Berains künstlerischer Leitung die Möbel und Ausstattungsstücke liefern. Hält die Außenarchitektur auch noch an den mächtigen Säulenordnungen eines Serlio und Vignola fest, so verläßt die Innendekoration doch völlig die Pfade der Renaissance, um sie ins Ueppige, maßlos Prunkvolle zu entwickeln. An Stelle der Balken und Kassettendecken tritt eine reiche Stuckierung, deren Hauptmotive die Kartusche wird, untermischt und getragen von dekorativen Figuren, in der kräftigen Muskulatur und den gewagten Stellungen der nach-michelangelesken Schulen. Der Glanz der Vergoldung wird gehoben durch die Farbenpracht der Deckenbilder; an den Wänden herab zieht sich das vergoldete plastische Ornamentwerk und umrahmt die kostbaren Bildwirkereien, die zunächst noch von Holland bezogen, bald aber ebenfalls in den königlichen Manufakturen gewebt werden, von denen sie dann den Namen erhalten. Das Mobiliar, das diese Prunkräume füllt, folgt ebenfalls dem

Gesetz des höchsten Luxus. Wenn auch infolge der immer wieder auftauchenden Finanznot von den mit getriebenem Silber bekleideten Möbeln kaum noch etwas übrig geblieben ist, erhält sich doch die Freude am blinkenden Edelmetall in der Vergoldung, mit der Konsoltische, Sessel und Tische überzogen wurden.

466. Der Stil der Barockmöbel. Wie bereits erwähnt, spielen in den Schlössern der Großen die Gebrauchsmöbel eine untergeordnete Rolle gegenüber den rein dekorativen Stücken. An erster Stelle unter den letzteren, was Kunstwert und Kostbarkeit betrifft, stehen die nach dem oben erwähnten Meister genannten Boullemöbel: Schränke, Prachtkabinette, Tische, später auch die mit Schubladen versehenen Truhen, die als „Kommoden" das bezeichnende Möbel des 18. Jahrhunderts sind. Die Konturen dieser Möbel beginnen sich bereits in graziöser Schweifung von den der Holzarbeit eigentümlichen geradlinigen Formen frei zu machen; die Profilierung ordnet sich der reichen Flächenentwicklung unter, die für die köstlichsten Einlagen in Schildkrot, Elfenbein, Zinn, Messing, Perlmutter Raum gewähren. Schön ciselierte Zierbeschläge aus vergoldeter Bronze treten hinzu. Diesen auf prunkvoller Flächenverzierung beruhenden Dekorationsstücken treten diejenigen gegenüber, bei denen sich die Kunst des Holzschnitzers üppig entfaltet, besonders beliebt in der neuen Form der Konsoltische, schmaler Tische, die als Untersatz von Spiegeln fest an die Wand gestellt werden. Die Beine derselben, im 17. Jahrhundert noch in gradlinigen, architektonischen Dockenformen gebildet, nehmen bald auch an der beliebten Schweifung teil, der sich die reichgeschnitzten Zargen und die unteren Fußverbindungen anschließen.


Fig. 10. Barock-Sessel.

Neben diesen tritt eine neue Dekorationsform in den „Gueridons" auf, schlanken Ständern, manchmal in gewundenen Säulenformen, nicht selten auch in figürlicher Karyatidenform gebildet, die bestimmt sind, auf ihrer schmalen Platte Armleuchter oder Vasen zu tragen; ferner die mannigfaltigen Formen von Wandkonsolen zur Aufnahme von chinesischen Porzellanen, die um die Spiegel und Gobelins gruppiert eine beliebte Wandverzierung bilden. Auch die hohen Kasten der Stockuhren beginnen in dieser Zeit eine beliebte Aufgabe der Ebenisten zu bilden.

467. Sitzmöbel. Auch das S i t z m ö b e l der Barockzeit drängt nach neuen Formen. Im 17. Jahrhundert klingt in Holland noch die Renaissanceform in gradlinig gebauten Stühlen und Sesseln mit halbhoher Rücklehne nach, die entweder in ihren horizontalen Konstruktionsteilen, oder auch wohl ganz und gar mit Sammet überzogen und mit Passementerien und großen Nägeln dekoriert werden; das am Holzwerk festgenagelte Polster beginnt die der früheren Periode eigentümlichen beweglichen Kissen zu verdrängen. Allmählich wächst die Rücklehne der Stühle über den Kopf der Sitzenden empor, und schließt in geschnitzten, mit ornamentalem Aufsatz geschmücktem Rahmen das Rückenpolster ein. An Stelle des letzteren begegnen wir jetzt zuerst auch dem Rohrgeflecht an Sitz und Rücklehne. Spanien, von alters her die Heimat kunstvoller Lederarbeit, ersetzt dies Geflecht durch Lederbezüge, die durch Schneiden und Punzieren mit flachem Reliefornament überdeckt sind. In der weiteren Entwicklung des Stils tritt dann auch bei den Stühlen,

Sesseln und Schemeln die Schweifung auf, die hier besonders am Platze ist, weil sie gestattet, die Möbelform dem Körper anzuschmiegen: Der Sitz rundet sich vor, die Rücklehne schweift sich in leichter Kurve zurück, die Seitenlehnen, mit ihren Stützen leicht nach außen gebogen, öffnen sich, um den Sitzenden aufzunehmen. Diese Möbel, die, was Bequemlichkeit anbelangt, uns heute noch als willkommene Vorbilder dienen, verraten uns in ihrem schwierigeren Zusammenfügen, daß der Schreiner mehr als bisher des Materials Herr zu werden beginnt. Auch die Gebrauchstische folgen in der Gestaltung ihrer Stützen diesem auf das Runde ausgehenden Zug: Die gedrehten, balusterartigen Füße werden wulstiger, oft auch schraubenförmig gedreht, hie und da taucht auch eine geschweifte Form auf, der auch die unteren Verbindungsstege zu folgen lieben. Daneben werden die Stützen einfüßiger runder Tische in reicher, häufig figuraler Schnitzerei gebildet.

468. **Deutsches Barock.** In Deutschland wird der französische Einfluß erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts allgemeiner geltend: die Fürstenhöfe, weltliche wie geistliche, erholen sich zuerst wieder von den Leiden des langen Krieges und bemühen sich, den Prunk, der in Frankreich als unentbehrliches Kleid der Herrscherwürde gilt, nach Möglichkeit nachzuahmen.

Der bekannte Architekt Paul Decker (1677—1713) hat in dem von ihm gezeichneten Werke „Der fürstliche Baumeister" eine Anschauung von der Art hinterlassen, wie man sich in Deutschland eine fürstliche Residenz nach französischem Vorbild vorzustellen hat.

469. **Schränke.** Daneben aber entwickelt sich in Deutschland eine ziemlich selbständige, nur im Norden von Holland aus beeinflußte bürgerliche Möbelkunst, von der noch manche interessante Stücke in unseren Sammlungen erhalten sind. Die charakteristischen Merkmale dieser Zeit zeigen sich besonders am Schranke. Das Aufsatzmöbel mit vier Thüren tritt überall zurück: der zweithürige Schrank hat eine durchgehende Säulenordnung, die ihrer größeren Höhe entsprechend, eine Neigung zu schweren, massiven Formen, namentlich im Gesimsaufbau, zeigt. Letzterer ist nur selten gradlinig; wenn nicht die ganze Gesimsform in geschwungenen Linien oder in gebrochenem Giebel aufsteigt, so erhebt sich mindestens in der Mitte ein höher emporgeführtes ornamentales Zierstück. Die süddeutschen Schränke dieser Zeit verwenden mit Vorliebe die schraubenförmig gewundenen Säulen, in denen sich die gesteigerte Kunst des Drechslers genugthun konnte.

An Stelle der reichen Holzeinlage der Renaissance tritt aufgelegtes und in flachem Relief geschnitztes Ornament, welches unter holländischem, über die Rheinlande eindringenden Einfluß zu einem Formenkreis von ausgesprochener Häßlichkeit ausartet: es ist das weichlich verschwommene Ohrmuschelornament (genre auriculaire), das in dem Frankfurter Meister Unteutsch seinen ausgesprochensten Vertreter findet. Bald wird es, namentlich in Schwaben und Bayern, von einem ziemlich maßstablosen Blattornament verdrängt, welches dem aus der Silberarbeit bekannten genre chicoré verwandt, ganze Flächen der Schrankflügel mit übergroßen Akanthusranken überdeckt.

470. **Fournierte Schränke.** Einige Jahrzehnte später entwickelt sich in Mittel- und Norddeutschland ein neuer Schranktypus, der das Schnitzwerk möglichst zurückdrängt und etwa noch auf Kapitälen und Schlagleisten gelten läßt, dafür aber das Fournier von Nußbaumholz zum Hauptschmuck erhebt. Schöngemaserte Fourniere, die Flächen vielleicht durch einen andersfarbigen Faden eingefaßt, überziehen

Thüren und Wände; selbst die Profile lernt man mit Fournier bedecken, zu welchem Zweck dieselben aller Zierlichkeit entsagen und einfach, manchmal übergroß geschwungen werden müssen. Der Charakter dieser Schränke, die dank ihrer soliden Konstruktion und anhaltender Beliebtheit noch heute in großer Menge vorhanden sind, ist infolge dessen ein plumper, wofür die meisterhafte Beherrschung der Technik kaum entschädigen kann. Eine besondere Abart entwickelt sich in den Hansestädten im Danziger Schrank oder „Hamburger Schapp", deren Merkmal die kräftig nach außen profilierten und in reichen Kurven mit mannigfaltigen Verkröpfungen geschwungenen Füllungen der Thüren sind.

471. Prager Arbeiten. Hat die Marketerie oder Intarsia in den bürgerlichen Möbeln des Barockstils auch viel von ihrer früheren Beliebtheit verloren, so begegnet sie uns doch noch in einer bestimmten Gruppe von Arbeiten, die meist in Nordböhmen entstanden, heute als „Prager Arbeiten" ein gesuchtes Sammlungsobjekt bilden. Der Schmuck dieser Stücke ist eine virtuos behandelte Relief-Intarsia: die Zeichnung wird in mehrfarbigen (natürlichen oder gebeizten) Hölzern eingelegt, denen man aber, im Gegensatz zur Marketerie, eine solche Dicke giebt, daß die Zeichnung nachträglich statt glatt gehobelt zu werden, in Relief geschnitzt werden kann. Gegenstand dieser Verzierungsart sind meist figürliche Darstellungen, nur selten Ornament, auch Tierstücke und Landschaften. Ihre Anwendung beschränkt sich auf kleinere Ziermöbel, Kabinette, Kassetten, Schachspielkasten, kleine Kommode und Aehnliches.

472. Die Kunstschreine des 17. Jahrhunderts. Endlich haben wir aus dem 17. Jahrhundert noch eine Gattung von Ziermöbeln zu erwähnen, welche den Ruhm der deutschen Kunstschreinerei weit ins Ausland verbreiteten: es sind die „Kunstschreine", an deren Herstellung und Schmuck eine ganze Gruppe von Kunsthandwerkern beteiligt war, und die als „cabinets d'Allemagne", wie uns fürstliche Inventare aus Frankreich überliefert haben, beliebte Geschenke der Fürstenhöfe untereinander bildeten. Die bedeutendsten derselben sind aus Augsburger Werkstätten hervorgegangen, und nach bestimmten Programmen angefertigt, deren Verfasser der Augsburger Patrizier Philipp Hainhofer war.

473. Phil. Hainhofer in Augsburg. Philipp Hainhofer (1578—1647) ist eine eigentümliche Erscheinung: Gelehrter, Spekulant, dabei Agent und Freund einer großen Anzahl von Fürsten, für welche er zahlreiche Reisen mit diplomatischen Aufträgen machte und die er auch zur Bestellung der erwähnten Gattung von Prunk- und Spielwerken zu veranlassen wußte. Nach den bisherigen Ermittelungen lassen sich bis jetzt folgende Werke feststellen: 1. der Pommersche Kunstschrank, jetzt im Berliner Museum, 1617 für den Herzog Philipp II. von Pommern angefertigt. 2. und 3. für denselben ein „Nähkorb" und ein „Meierhof", beide nicht mehr vorhanden. 4. Schreibtisch für den Großherzog von Toskana 1612. 5. Im selben Jahr Schreibtisch mit Silberschmuck, von Kurfürst Ferdinand von Köln bei Hainhofer für 2—3000 Thaler für den Kardinal Borghese bestellt. 6. Schreibtisch mit Silber, von Herzogin Elisabeth, Gemahlin Maximilians I. von Bayern bei Hainhofer für 200 Thaler gekauft. 7. „Meierhof", Geschenk des Kurfürsten von Köln an die Kaiserin. 8. „Markt" für den Kaiser. 9. Schreibtisch 1628 für den erzherzoglichen Hof in Innsbruck. 10. Schreibtisch 1646 für Herzog August von Braunschweig. Preis 6000 Thaler; Arbeit des Augsburger Kunsttischlers Baumgärtner. 11. Schreibtisch, Geschenk Kaiser Rudolfs II. an König Matthias 1611. 12. Schreibtisch, Geschenk der Stadt Augsburg an Gustav Adolf, jetzt in Upsala.

474. Der „Pommersche Kunstschrank". Eine lebendige Anschauung dieser für die Augsburger Kunst des 17. Jahrhunderts besonders charakteristischen Arbeiten gewinnen wir aus dem „Pommerschen Kunstschrank", der mit seinem gesamten Inhalt — allem was zum Reisehaushalt eines

Perspektivischer Blick in einen pompejanischen Hof und Garten

Aus dem Werke von H. Bender, Rom, mit Genehmigung der H. Laupp'schen Buchhandlung Tübingen



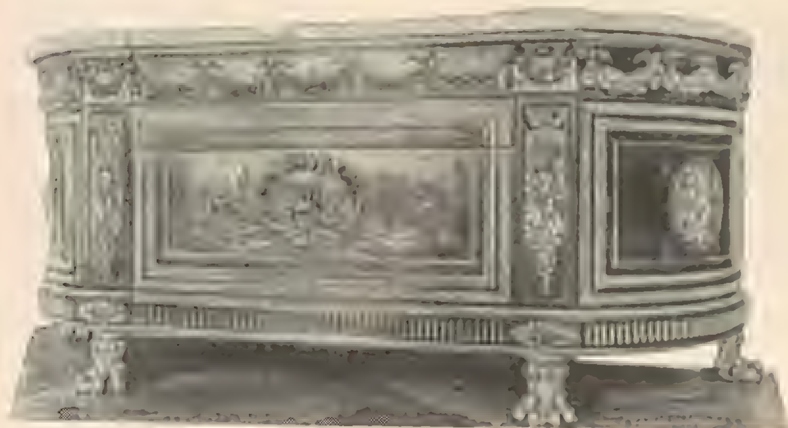
Romanisches Schloß-Interieur

Aus Viollet-le-Duc, Dictionnaire du Mobilier



Gotischer Wohnraum

Louis-seize-Interieur. Palais de Fontainebleau



Louis-seize-Kommode
Stil des Ebenisten G. Beneman

Fürsten gehörte, in silbernem Gerät — und namentlich auch mit dem Verzeichnis der beteiligten Handwerker, vollständig erhalten ist. Es ist ein Kabinett größten Maßstabes aus Ebenholz mit zahllosen Auflagen von getriebenen Silberplatten, gegossenen Silberbeschlägen, geschnittenem Elfenbein und Einlagen von Steinen. Der Verfertiger des Ebenholzschrankes war der „Künstler" Ulrich Baumgärtner; unter den Silberarbeiten scheint dem David Attemstätter die erste Rolle zugefallen zu sein. Einen zweiten bedeutenden Spezialisten finden wir als Verfertiger der den Schrank bekrönenden Parnaßgruppe in Matthäus Wallbaum. Außer in Augsburg wurden derartige Kunstschreine auch in andern Städten Deutschlands angefertigt: eines der bedeutendsten Beispiele ist der ganz mit geschnitzten Elfenbeinplatten belegte Schrein im National-Museum in München von Angermeyer (1614).

475. Betten der Barockzeit. Ueber die Betten dieser Zeit sind wir bei der Spärlichkeit der erhaltenen Beispiele wesentlich auf Abbildungen angewiesen. Die Entwürfe, welche Daniel Marot hierfür hinterlassen hat, zeigen uns ein Zurücktreten der eigentlichen Holzarbeit gegenüber dem Werk des Tapezierers. Höchstens, daß sich am Oberhaupt ein üppiggeschnitzter und vergoldeter Aufsatz und am Unterteil ebensolche Füße sichtbar zeigen. Die den Betthimmel tragenden Säulen verschwinden hinter den Vorhängen, die schmal und auf den Ecken zusammenstoßend, dem Bette selbst mehr Luft gewähren, als wie bei dem Renaissance-Bett. Die Bettstelle selbst verschwindet unter schabrakenartigen Ueberwürfen; der Betthimmel ist an seiner Unterfläche und den einrahmenden Lambrequins zwar aus glatten Stoffen gebildet, doch sind diese ebenso wie die Prachtdecken und Vorhänge aufs allerreichste mit Stickereien und Besatz verziert. Ebenso wie die Prachträume in den Königsschlössern mit ihren Schaumöbeln, läßt auch das Bett den Gedanken an wirkliche Benutzung kaum zu, — es sind eben dieselben Dekorationsstücke, in welchen hier der Fürst in Gegenwart seines Hofstaates sein Lever hielt. In Holland scheint sich auch das 17. Jahrhundert hindurch noch das der Renaissance eigentümliche Bett von architektonischem Aufbau, zuweilen mit gewundenen Säulen, erhalten zu haben. Auch im deutschen Bürgerhause war die gleiche Bettform heimisch; bis zu welchem Luxus sie sich daselbst aufschwingen konnte, zeigt uns das im Germanischen Museum aufbewahrte Bett der Patrizierfamilie Scheurl, ein überladener Prachtbau in den Formen der spätesten Renaissance, an dem mit Elfenbein und fremdländischen Hölzern nicht gespart ist.



Fig. 11. Barock-Bett.

476. Ende des Barockstils in Frankreich. Der Barockstil herrschte in der französischen Dekorationskunst und in der von derselben abhängigen der übrigen Länder während der langen Regierungszeit Ludwigs XIV. unbeschränkt. Schon gegen Ende dieser Periode wurde die steife Etikette der Hofhaltung dieses Königs und der kalte Pomp der Schlösser, welcher derselben als Rahmen diente, als etwas Lästiges empfunden, so daß es uns nicht Wunder nehmen darf, wenn mit seinem Tode sich sofort eine starke Reaktion geltend machte. Unter dem lebenslustigen Herzog von Orleans, der während der Minderjährigkeit Ludwigs XV. die Regentschaft führte, begegnet uns bereits ein Umschwung in den

Formen der Hofgesellschaft. Die Prachtschlösser wurden gemieden — man kehrt in die kleinen Hotels von Paris zurück, die man intimer und einfacher auszustatten liebt.

477. Régence und Rokoko. Sein Stilcharakter. Das pompöse Barock ist hierfür nicht mehr geeignet, und mit dem Uebergang über den „Régence-Stil" entwickelt sich zunächst in Frankreich das Rokoko.

Robert de Cotte, der bis 1735 lebte, ist der erste Künstler der neuen Richtung, die bald auch in den übrigen Ländern, vor allem in Deutschland, begeisterte Aufnahme fand, leider nicht ohne von der graziösen Leichtigkeit einzubüßen, der diesen Stil in Frankreich auszeichnet.

Das Rokoko hat zunächst die Gesamtformen der Innendekoration iener gründlichen Umgestaltung unterzogen. Zeigte der Barockstil, bei allem Ueberwuchern des Ornamentes, doch noch darin seine Herkunft von der Renaissance, daß er seiner Dekorationsweise die Säulenordnungen, also das Motiv von Stütze und Last zu Grunde legte, so löst das Rokoko, auf dies Motiv gänzlich verzichtend, alle Flächen in Rahmen und Füllungen auf. Man hat deshalb diesen Stil mit Recht als den eigentlichen Rahmen-Stil bezeichnet, zumal bei demselben nicht mehr die Dekoration der eingerahmten Fläche, sondern der Rahmen selbst das eigentliche Ziermotiv bildet. Diesem eine möglichst bewegte Form zu geben, ist die Aufgabe der Dekorationskünstler dieser Zeit. Wenn die Régence noch geradlinige Rahmenschenkel kannte, die nur an den Ecken durch Ein- und Aussprünge und ornamentale Unterbrechungen belebt wurden, so vermeidet das deutsche Rokoko grundsätzlich nicht nur jede gerade Linie, sondern auch jede kontinuierliche Kurve. Das Bandprofil, welches den Rahmen bildet, wird nach Willkür mitten in seinem Lauf unterbrochen, in umgekehrtem Sinne wieder angesetzt, die Ansätze durch das dem Rokoko eigene Ornamentwerk verkleidet oder auseinander gezerrt. Dies Ornament selbst verzichtet ebenfalls auf jede Erinnerung an seine Vorgänger und setzt an die Stelle der Akanthusranke eine frei erfundene Form, deren Vorbilder die bizarren Bildungen gewisser Muscheln zu sein scheinen. Wo Blattwerk beliebt wird, zeigt es das Akanthuslaub verdünnt, zerflattert und ebenso gedreht und zerhackt, wie die Linien des Rahmens selbst. Daneben aber tritt die naturalistische Blume in Gehängen und Bouquets als neues Element der Verzierung auf; phantastische Vögel und Kindergestalten dienen zur Ausfüllung der absichtlich geschaffenen Lücken.

Im Gegensatz zu den schweren Vergoldungen des Barock ist die Gesamterscheinung der Rokoko-Dekoration hell. Weiß mit Gold wird die beliebte Farbenstellung. In einzelnen Fällen, wie in der Amalienburg bei München, werden andere Effekte, helle Schattierungen von grün, rosa oder blau mit Silber versucht. Die Bilder, welche in diese helle Dekoration eingefügt werden, sind von starkem Farbenwert.

478. Verschwinden der geraden Linie im Rokoko-Mobiliar. Daß das Mobiliar dieses Stils die Loslösung von der geraden Linie mitmachte, darf uns nicht wundernehmen. Bei den Sitzmöbeln hatten wir den Ansatz zu dieser Neuerung schon im Barockstil gefunden. Auch die Konsoltische erhalten in Füßen und Zargen kühnere Schweifung. Die Kastenmöbel folgen zunächst nur im Grundriß der bewegten Linien, weil das Holz einer weiteren Vergewaltigung noch widerstrebt. Aber eine gesteigerte Virtuosität des Handwerkers hilft bald auch über diese Schwierigkeiten hinweg, und nun fangen auch die Konturlinien an, zu schwellen und sich zu beugen; die Hauptgesimse der Schränke be-

wegen sich in Wellenlinien, denen als Spitze noch eine kecke Rokaille-Kartusche aufgesetzt wird; die Kommoden, das Lieblingsmöbel dieser Zeit, erhalten ein Embonpoint, dessen Last die geschweiften Füße oft nicht gewachsen zu sein scheinen. Die schwierigen und gewagten Konstruktionen des Schreiners, welche durch diese allseitige Schweifung der Möbel bedingt waren, ließen das Hervortreten des natürlichen Holzes nicht mehr wünschenswert erscheinen — wir finden daher die Möbel dieses Stils fast durchweg entweder vergoldet oder mit Lackfarbe überzogen, wenn sie nicht über und über fourniert sind. Aber auch letzteres war auf den unebenen Flächen schwierig, wenn man zusammenhängende Fournierblätter anwenden sollte. Man half sich also, indem man das Fournier in kleine Felder parkettartig zerlegte, oder die Flächen mit einer aus kleinen Stücken zusammengesetzten Marketerie bekleidete, die im Gegensatz zum Boulle-Möbel auf Metall, Elfenbein und Schildkrot verzichtete, und aus seltenen farbigen Hölzern lebhaft gefärbte Blumenstücke bildete.

479. **Metallauflagen.** Da mit dem Zurücktreten des massiven Naturholzes auch die geschnitzten Verzierungen verschwinden mußten, ersetzte man dieselben durch plastische Auflagen von vergoldetem Metall, die nicht nur als Schlüsselschilder und Handhaben, sondern auch als konsolartige Beschläge der geschweiften Kanten, als Schuhe der Füße oder auch als rein dekorative Auflagen weitgehende Anwendung fanden.

480. **Lütticher Möbel.** Der einzige Ort, an dem sich noch Möbel aus massivem Holze erhielten, war Lüttich. Die aus Eichenholz in ganz flachem Relief geschnitzten Schränke dieser sehr produktiven Gegend machen in der Rokokoperiode die Schweifungen nur in bescheidenem Maße mit; da die Schnitzerei, meist virtuos ausgeführt, für hinreichende plastische Belebung sorgte, so fehlen ihnen auch die Metallbeschläge.

481. **Die französischen Staatswerkstätten im 18. Jahrhundert, die Hof-Ebenisten.** Wie in der Barockzeit, so spielen auch in der Periode des Régence- und Louis-quinze-Stils in Frankreich die in Staatswerkstätten arbeitenden Ebenisten eine große Rolle; ihre Werke sind, wie diejenigen der Maler und Bildhauer, mit dem Namen des Meisters gezeichnet. Der Leiter dieser Industrien war der „Dessinateur du Cabinet du Roy“ Jules Aurèle Meissonier, dessen Entwürfe in Deutschland nachgestochen wurden. Die berühmtesten, unter ihm arbeitenden Ebenisten waren Jean Caffieri und sein Sohn Philippe Charles Cressant, der für den Regenten viele mit Bronzen verzierte Möbel arbeitete. Eine besondere Eigentümlichkeit pflegte Simon Etienne Martin, der den japanischen Lack mit Erfolg nachahmte und zunächst auf Wagen und Sänften, später aber auch auf Möbeln sehr feine Lackmalereien auf Goldgrund, manchmal in japanischer Art mit Reliefwirkung anbrachte und darin bald Nachahmer fand. Bemerkenswert ist, daß sich unter den Hoftischlern in Paris von der Mitte des Jahrhunderts an deutsche Namen finden. So gegen Schluß der Regierungszeit Ludwigs XV. Jean Francois Oeben, und Henri Riesener.

Wenn von dem Prachtmobiliar des Hofes auch durch die Revolution manches zerstört worden ist, so finden sich in Sammlungen und in den französischen Schlössern und dem Garde-meuble noch eine Anzahl von Prachtstücken, die uns von der Kunst der Ausführung und dem erlesenen, den gleichzeitigen Erzeugnissen anderer Länder weit überlegenen Geschmack dieser französischen Hof-Ebenisten eine hohe Vorstellung geben.

482. **Der Schreibtisch.** Neben den am meisten beliebten Kommoden

bildete diese Zeit auch den Schreibtisch besonders aus. Der von Oeben begonnene, von Riesener nach dessen Tode vollendete Schreibtisch Ludwigs XV. — ein Tisch mit seitlicher, kommodeartiger Schubladenanordnung, schrägem Rollenverschluß und prachtvoller Bronze-Montierung, die in zwei auf den Seitenwangen ruhenden Figuren gipfelt, darf als das Prachtstück dieses Genres bezeichnet werden. Daneben giebt es einfachere, unserem „Diplomatentisch" ähnliche Möbel; aber auch solche mit rückwärtigem oder unsymmetrischem Aufbau, sowie mit schräger Klappe sind in schönen Beispielen erhalten. Auch der eigentliche „Sekretär", der Schreib- und Aktenschrank mit schräger Klappe und unteren Schubladen, findet seine Ausbildung in dieser Zeit, die außerdem in allen möglichen Formen von ein- und zweiteiligen Pfeilerschränkchen, sogen. Chiffonnières, ferner in Uhrgehäusen, Vasenständern, Konsolen u. dergl. überaus erfindungsreich ist.

483. Das Rokoko in Deutschland. So begeistert und selbst übertrieben Deutschland das Rokoko von Frankreich aufnahm, so dauerte es doch einige Zeit, bis sich dasselbe soweit eingebürgert hatte, um die Barockformen ganz zu verdrängen; ja es blieb neben den neuen geschweiften Formen die größte Hälfte des Jahrhunderts eine Art der Möbelausstattung beliebt, die in geradlinigen Konturen gezeichnet, ihren Schmuck in kunstvoller Intarsia suchte. Das Ornament derselben war das vielfältig verschlungene Bandelwerk des späteren Barockstils, mit Anfängern und Kelchen aus Akanthuslaub untermischt — eine Ornamentik, die uns schon in P. Deckers Entwürfen begegnet. Auch als die deutschen Schreiner die schwierigen Aufgaben der nach allen Seiten geschweiften Möbel zu lösen gelernt hatten, begnügten sie sich meist mit der oben beschriebenen parkettartigen oder auch wohl glatten



Fig. 12. Louis-seize Schreibtisch.

Fournierung, und beschränkten das Metallbeschläge auf Schlüsselschilder und Griffe, ohne mit den künstlerischen Bronzen der Franzosen zu wetteifern. Allerdings wußten sie ihren Kommoden mit Aufsätzen, ihren Toilettentischen und Eckschränken einen oft phantastischen Aufbau zu geben, bei dem die aus den deutschen „Kunstschreinen" überkommene Liebhaberei an unzähligen Schubladen eine große Rolle spielte. Wer die von Jeremias Wolff gestochenen Vorlagen von J. J. Schübler durchsieht, wird über die reiche, oft überladene Phantasie erstaunen, die sich in diesen deutschen Möbeln des Rokokostils ausspricht.

484. Geistliche Fürstenhöfe. Mainz. Die Hauptpflegestätten dieser Richtung waren in Deutschland die Höfe von Sachsen, Pfalz und der geistlichen Kurfürsten, während in Berlin der franzosenfreundliche Friedrich II. viel Mobiliar aus Paris kommen ließ. Besonders in Mainz scheint unter den kunstsinnigen Kurfürsten aus den Häusern Schönborn und Eltz die Möbelkunst geblüht zu haben. Wir kennen hervorragende Werke eines dortigen Hofschreiners Johannes Ludwig Rhode und seines Schwiegersohns Franz Anton Hermann, der 1733 durch Philipp Karl

von Eltz aus Wien berufen wurde. Der Sohn des letzteren, Ludwig Hermann, arbeitete das in reichsten Rokokoformen aus Nußbaumholz geschnitzte Chorgestühl im Westchor des Mainzer Doms, wohl eine der bedeutendsten Leistungen dieser Art in Deutschland.

485. Ende des Rokokostils in Frankreich. Kürzer, als auf deutschem Boden, ist in Frankreich die Dauer des Rokokostiles. Hatte er sich von vornherein wesentlich an der Innendekoration entwickelt, ohne auf die Fassaden der Gebäude einen bemerkbaren Einfluß zu gewinnen, so machte sich in der Architektur schon um die Mitte des Jahrhunderts eine Hinneigung zu den strengeren Formen der Antike bemerkbar. Allerdings hatte man die letztere auch bisher den architektonischen Schöpfungen zu Grunde zu legen geglaubt, aber man kannte sie im wesentlichen nach dem Schema, welches die italienischen Meister der Renaissance und die Franzosen Mansart, Blondel u. a. von derselben überliefert hatten.

486. Die Klassizisten und die Entdeckung von Pompeji. Jetzt fing man an, diese Ueberlieferungen kritisch zu betrachten und mit den Originalresten der griechischen und römischen Architektur zu vergleichen. Die kritischen Schriften von Laugier und Graf Caylus eröffneten ein eingehenderes Verständnis für den wahren Geist der antiken Baukunst. Von tiefgreifendstem Einfluß aber war die Wiederauffindung von Pompeji (1748), welcher einzelne Ausgrabungen in Herculaneum schon ein Jahrzehnt vorausgegangen waren. Das lebendige Bild antiker Bau- und Dekorationsweise, das hier auf einmal ungeahnt aus dem Boden hervorstieg, hatte einen völligen Umschwung des Geschmacks im Gefolge, der sich zwar zuerst schrittweise vollzog, aber bald zu einem völligen Verlassen der reichen, schnörkelhaften Formen des Rokoko führte.

487. Umwandlung der Möbelformen. „Zunächst," sagt Brinckmann", schwingen sich die übermütig bewegten Umrisse der Möbel sanfter aus; das launenhafte Muschelwerk mit den S-Konturen tritt bescheidener auf. Indem der Bronzebeschlag beschränkt wird, werden größere Flächen für die Holz-Intarsia frei, die sich besonderer Pflege erfreut. Malerische Blumensträuße und Gehänge, Trophäen, Landschaften und Figuren werden aus naturfarbigen und farbig gebeizten Hölzern zusammengefügt."

488. Der Stil Louis-seize. Anfang und Ausgang dieser Geschmacksbewegung werden von zwei Frauen des französischen Hofes bezeichnet: der Frau von Pompadour und der Königin Marie Antoinette. Die erstere, eine reichbegabte Natur und in verschiedenen Künsten selbst thätig, beförderte in den letzten Regierungsjahren Ludwigs XV. das Studium der antiken Reste; sie gründete die Porzellanmanufaktur von Sèvres und griff vielfach in die Kunstübung ihrer Zeit ein. Nach Marie Antoinette und ihrem Gatten Ludwig XVI. wird der reinere klassizistische Stil benannt, der in Frankreich das Rokoko ablöste und dessen graziösen, auch heute noch mit fesselnder Vornehmheit wirkenden Dekorationen den Hintergrund für den Verkehr dieser feinen und geistreichen Hofgesellschaft abgab, die in so ruhmloser Weise teils auf der Guillotine, teils in der Verbannung endigen sollte.

489. Charakter des Louis-seize-Mobiliars. Das Kennzeichen der Möbel- und Dekorationsstücke des Louis-seize-Stils ist ein ziemlich geradliniger Kontur, in den Stützen der Tische und Stühle wie auch der Kastenmöbel eine ebenfalls geradlinige, nach unten verjüngte Form; im Ornament Rückkehr zu der vom Rokoko so gänzlich verschmähten Symmetrie und Wiederaufnahme der antiken Motive: des Flecht- und Perlenbandes, des Eierstabes und der Akanthusranke, deren spiralige Windungen mit Vorliebe etwas flachgedrückt, oval statt rund gezeichnet

werden. Daneben treten in den Bronze-Appliquen der Möbel, die von keiner Zeit mit gleicher Meisterschaft modelliert und ziseliert werden, die frei komponierte, naturalistische Blütenguirlande, Blumenkörbe und Bouquets auf.

Die Farbenstellung dieser Dekoration ist hell: Die Möbel in zarten grünen, lila und bläulichen Tönen lackiert; unter den Naturhölzern werden die hellfarbigen bevorzugt: Ahorn-, Citronen- und Kirschbaumholz; erst später tritt mit dem tiefroten Mahagoni ein tieferer Farbenton hinzu. Die neue Porzellanmanufaktur von Sèvres erzeugt Tafeln von Weichporzellan mit Blumenstücken, die nun mit Vorliebe in die Flächen kleiner Zierschränke eingelegt werden. Gleichem Zwecke dienen die antiken Gemmen nachgebildeten Porzellanreliefs in weißen Auflagen auf zartgefärbtem Grund, die Wedgewood und später auch Sèvres fabriziert.

490. **Zeichner und Hof-Ebenisten.** Neben den zahlreichen Originalen, welche diese Zeit uns noch überliefert hat, besitzen wir auch in den Stichen derselben eine Fülle von Motiven, welche bei der Wiederaufnahme dieses Stils im 19. Jahrhundert willkommene Vorlagen bildeten. Unter den Zeichnern derselben sind als die bedeutendsten hervorzuheben: Lalonde, Jean Charles de la Fosse und Forty. Unter den berühmten Ebenisten, die unter Ludwig XVI. für den französischen Hof und für viele ausländische Fürsten arbeiteten, begegnen uns wieder eine Anzahl deutscher Namen. Der oben bereits genannte Riesener aus Gladbach, der mit der Heirat der Witwe Oebens auch dessen Aufträge übernahm, blieb auch unter Marie Antoinette der erste Meister der königlichen Manufakturen. Auch von Wilhelm Benemann enthalten die französischen Schlösser, Ministerien und das Garde-Meuble ausgezeichnete Stücke, ebenso von dem deutschen Meister Schwertfeger, der an dem Mobiliar des reizendsten Louis-seize-Schlosses, Marie Antoinettes Lieblingssitz, Klein-Trianon mitarbeitete. Den in Herrenhut geborenen, in Paris den größten Teil seines Lebens thätigen David Roentgen werden wir, als dem Stil des Kaiserreichs angehörig, später zu erwähnen haben.

491. **Späte Aufnahme des Louis-seize-Stils in Deutschland.** Bei der führenden Rolle, welche der französische Geschmack noch immer spielte, ist es kein Wunder, daß wir den Louis-seize-Stil auch in Deutschland bald vertreten finden, wenn auch das überreich verzierte Rokoko hier so fest eingewurzelt war, daß wir in den Hauptfundstätten der dekorativen Kunst dieser Zeit, den oben erwähnten Prunkschlössern weltlicher und geistlicher Fürsten in Brühl, Bruchsal, Würzburg, Rastatt, Ansbach, Nymphenburg, Schleißheim u. s. w. ihn bis zur napoleonischen Zeit in Uebung finden. Immerhin haben wir auch in Deutschland Vorlagensammlungen für Möbel des Louis-seize-Stils, wie die von Hauer, und tüchtige Meister, unter denen nur der Hoftischler Friedrich Wilhelms II. von Preußen, der Berliner J. G. Fiedler genannt sei.

492. **Sein Verschwinden mit der französischen Revolution.** Nicht einem Umschwung des Geschmakkes, sondern den politischen Ereignissen zu Ende des 18. Jahrhunderts hat der Louis-seize-Stil seine kurze Dauer zuzuschreiben.


Fig. 13. Louis-seize-Lehnsessel.

Ein Geschmack, der so vorzugsweise vom französischen Königshofe getragen wurde, mußte plötzlich aufhören, als dieser Hof in den Stürmen der Revolution sein Ende fand.

Seit 1790 waren über 60 000 Personen der ersten Gesellschaftsklassen aus Frankreich in die Verbannung gewandert, ihre Schlösser und Stadthäuser der Willkür der Schreckensherrschaft zurücklassend, die mit der verhaßten Hof- und Adelsgesellschaft auch deren Habe in den Bann that, oder, falls sie ihr erreichbar war, vernichtete. Das herrlichste Mobiliar der königlichen Schlösser wurde auf den Straßen meistbietenden Trödlern verkauft; Möbel und Gobelins aus dem Schlosse Chambord wurden im Schloßhof verbrannt, um aus der Asche das Gold zu gewinnen! Mit der Erstürmung der Bastille hörte zeitweilig alle Kunst in Frankreich auf. Im Jahre 1793 sollten auf Marats Antrag die königlichen Manufakturen in den „Gobelins" eingehen. Man beschränkte sich darauf, die Kunstschreiner, Bronzegießer, Goldschmiede ꝛc., die dort ihre Staatswerkstätten besaßen, auszutreiben und die Bildwirkerei notdürftig im Betrieb zu erhalten.

493. Der Empirestil. Percier und Fontaine. Aber ohne Kunst konnte Paris nicht lange bestehen. Zwei Architekten, Pensionäre der französischen Akademie in Rom, die 1792 von ihren Studienreisen zurückkamen und mit den Eindrücken der römischen Antike, besonders Pompejis erfüllt waren, sollten die Schöpfer eines neuen Stils werden. Percier und Fontaine fanden zwar zunächst in Paris nichts zu bauen, dafür waren aber die Hotels des verbannten Adels, die um billiges Geld in die Hände von Emporkömmlingen übergegangen waren, neu auszustatten, und eine Menge beschäftigungsloser Maler und Bildhauer stellten ihr Talent gern der Wohnungsausstattung zur Verfügung. Nichts durfte in diesen Dekorationen hervortreten, was an das Ancien régime erinnerte; und wie schon der Maler David und seine Schule eine Verherrlichung der Republik darin suchten, daß sie die Heldenthat der römischen Republik darstellten, so wurde auch die Kleidermode, das Theater und vor allem das Mobiliar von Alt-Rom beherrscht. Diejenige Ausführung Perciers, mit der er seinen Ruhm begründete, war das Hotel der Madame Recamier. Bald ernannte Napoleon als erster Konsul den Künstler zu seinem Hofarchitekten, und ließ zuerst Malmaison, später während des Kaiserreichs auch die übrigen Schlösser, die Tuilerien und das Louvre, St. Cloud und Fontainebleau von demselben neu einrichten.

494. Erste Schöpfungen des Empirestils. Wie diese ersten Schöpfungen Perciers aussahen, davon giebt uns ein gleichzeitiger Schriftsteller allerdings in abfälligem Urteil ein ziemlich klares Bild: Der schlechte Geschmack des Kostüms wiederholte sich im Mobiliar. Die Zimmer erhoben den wenig berechtigten Anspruch, sich nach den Formen der Antike zu gestalten. Man fand die formlose Nachbildung von aller möglichen Herkunft: falsche griechische Ornamente, falsche etruskische Vasen, falsche römische Möbel, alles von dem unzertrennlichen Künstlerpaar Percier und Fontaine. Sie hatten die Zimmer mit einem ziegelroten Stoff bespannt, der von schwarzen Borduren eingerahmt wurde; hie und da Karyatiden, Statuen, selbst heidnische Opferaltäre aufgestellt; die Möbel, denen von Pompeji nachgeahmt, waren in Akajouholz, die Kerzen endlich hatten den Lampen Platz gemacht, antikem Gräberschmuck von sehr guter Form." Günstiger schon urteilt einige Jahre später, 1806, Berckeim über die Wohnung einer eleganten Pariserin, die er beschreibt: „Die Wohnung besteht in einem Vorzimmer, einem ersten und einem zweiten Salon, einem Boudoir und einem Schlafzimmer. Die Wandbespannung in Falten, mit reichen Ueberfällen verziert, die Vorhänge in Stoff und in gesticktem indischen Musselin, mit Festons und Fransen in Gold, Silber oder Seide besetzt. In der Wahl der Farben die weichsten und zartesten für das Schlafzimmer und das Boudoir gewählt; die Beleuchtung nur von Alabastervasen ausgehend, deren sanfte Helle tausendfach in den zahlreichen Spiegeln widerstrahlt; die elegante Form der Betten, die auf einer Stufe stehn und mit Vorhängen verhüllt sind, deren mannigfaltiger Schnitt immer mit dem vollendetsten Geschmack vermählt ist; die Möbel aus Akajou und Bronze, die ansprechenden Formen des Divans, der Stühle, der Tischchen, der Konsolen, die von Drachen und ägyptischen Figuren in patinierter oder vergoldeter Bronze getragen werden; Lüster, Kandelaber, Uhren, Vasen in Marmor und Porphyr, welche alle Gemächer zieren, haben dies moderne Mobiliar auf den Gipfel des Luxus erhoben". —

495. Sein Charakter. Wir er-

halten aus diesen Schilderungen schon ein ziemlich deutliches Bild von der Art, durch welche sich das Empire-Möbel kenntlich macht. Sein Charakter ist im wesentlichen ernst, geradlinig, architektonisch motiviert, von einer gewissen akademischen Korrektheit. Wo die Ausgrabungen von Pompeji, die antiken Marmorreste und Vasengemälde unmittelbare Vorbilder bieten, werden dieselben möglichst treu kopiert; für Aufgaben, welche die Antike nicht gekannt hat, wird von den römischen Säulenordnungen, von Vasen, Kandelabern, Altären und Dreifüßen ein ausgiebiger Gebrauch gemacht.

496. Anschluß an die römische Antike. Das Möbelwerk, das Percier und Fontaine herausgegeben haben, zeigt auf jedem Blatt diese absolute Unfreiheit der römischen Antike gegenüber, das Verzichten auf jede naive Erfindung. Als Material dient das dunkle Akajouholz, das durch reichliche, aber meist rein dekorative Auflagen von vergoldeter Bronze aufgehellt wird; helle Hölzer, wie Kirschbaum und Ahorn, bilden die Ausnahme. Die Sitzmöbel, den geschweiften Stühlen



Fig. 14. Empire-Schreibtisch.

der griechischen Vasenbilder nachgeformt, sind meist bequem; weniger gilt dies von den mit hohen Rück- und steifen Seitenlehnen ausgestatteten Sofas. Im Silbergerät, das gänzlich auf den Formen der antiken Thonvasen fußt, begegnet man Bildungen von entschiedenem Geschmack.

497. Die Wanddekoration des Empirestils. Die Tapete. Die Wanddekoration hat ebenso entschieden mit der Ueberlieferung der letzten Jahrhunderte gebrochen, wie das Mobiliar. Auch hier überall Motive aus der antiken Architektur — die pompejanische Wandmalerei wird mit Begierde und Geschick nachgeahmt. Die glatte Wandbespannung tritt zurück gegenüber der zeltartigen Bekleidung der Wände mit faltig hängenden Tüchern, die aus einfarbigen, leichten Seidenstoffen, mit gewirkten Borten in altrömischen Ornamenten bestehen. Die Passementerie erlebt einen Aufschwung, der sie zu einer vollkommenen Kunst erhebt, wenn auch die komplizierten Quasten, die aus reichem Netzwerk mit hölzernen, umsponnenen Troddeln gebildeten Fransen stilistisch nicht eben zu loben sind. Als neues Dekorationsmotiv tritt jetzt die Papiertapete allgemeiner auf, die zuerst von Holland als Nachahmung chinesischer Druckarbeiten ausgeht, bald aber in Frankreich, England und Deutschland fabrikmäßig hergestellt wird. Da das mit Maschinen gearbeitete Rollenpapier noch nicht erfunden ist, so wird die Herstellung der Bahnen aus zusammengeleimten Bogen noch ziemlich teuer; der Druck geschieht aus Holzformen mit der Hand; er zeigt in Anbetracht dieser umständlichen Technik eine hohe Vollendung — nicht nur in der Wiedergabe gestreifter Zeugmuster, sondern in der Darstellung ganzer Landschaften und historischer Bilder. Besonders von England kommen Tapeten in den Handel, die mit Geschick die Motive der pompejanischen Wanddekoration benutzen.

498. Hofebenisten: Jacob und Roentgen. Namhafte Ebenisten, die unter dem Directoire, Konsulat und ersten Kaiserreich die Entwürfe Perciers und seiner Zeitge-



Porträt einer Prinzessin
von
Hans Holbein
Original in der Nationalgalerie in London



Porträt des Derich Born
von Hans Holbein

Original in der Royal Gallery in Windsor Castle



Bildnis einer jungen Frau
von Hans Holbein

Kopie im Kgl. Museum in Haag



Anna von Cleve, Königin von England
Porträt von Hans Holbein
Original im Louvre in Paris



Erzbischof Warham von Canterbury
von Hans Holbein
Original im Louvre in Paris



Porträt von D. Velasquez

Original in der Gemäldegalerie in Dresden



Porträt der Schwester Philipps IV., Maria Anna von D. Velasquez

Original in der Gemäldegalerie in Berlin

nossen ausführten, waren u. a. Georges Jacob, der das Mobiliar des Nationalkonventes lieferte. Nach seinem Namen wird im Antiquitätenhandel eine bestimmte Gattung von Mahagonimöbeln bezeichnet, deren Leisten, Kanneluren ꝛc. mit glattem Messingblech bekleidet sind. Sein Sohn, Jakob Desmalter, war für den Hof des Kaisers beschäftigt, ebenso der oben bereits erwähnte David Roentgen, der 1745 zu Herrenhut geboren, seine Hauptthätigkeit in Paris entfaltete, später nach Deutschland übersiedelte, und 1807 zu Neuwied starb. Er war berühmt durch figürliche Intarsien aus Naturhölzern. Zahlreiche Beispiele seiner Arbeiten, manche davon in Kirschbaumholz, sind noch in deutschen Schlössern erhalten, wie denn diese eine weit ergiebigere Fundgrube für gute Empiremöbel sind, als Frankreich, wo mit der Restauration der Bourbons die Reste der Empirezeit ebenso rücksichtslos entfernt wurden, wie es diese Zeit mit dem Rokoko und Louis-seize-Stil gethan hatte.

499. Englisches Mobiliar um 1800. England beschritt von der Mitte des 18. Jahrhunderts an in der Möbelkunst eigene Wege, die uns hier insofern interessieren, als die moderne englische Dekorationskunst auf diese einheimischen Vorbilder mit Lebhaftigkeit zurückgegriffen und dieselben auch der übrigen Welt mit Erfolg suggeriert hat. Es tritt in diesen alt-englischen Möbeln eine merkwürdige Vermischung von Rokoko-Motiven mit gotischem Maßwerk und chinesischen Mäanderformen auf, die in dem schweren, massiv verarbeiteten Mahagoniholz ihren Ausdruck findet.

500. Chippendale, Adam, Sheraton. Der Hauptmeister dieses Stils ist Thomas Chippendale, auf dessen Namen neuerdings alle nach altenglischen Vorbildern gezeichneten Möbel getauft worden sind. Und doch vertritt er in seinem, 1754 zuerst erschienenen, in der Gegenwart durch neue Auflagen zu großer Verbreitung gelangtem Werke nur den unter dem Einfluß des Rokoko stehenden Stil, der sich durch vielfache Schweifungen der Konture, namentlich der Sitzmöbel, kenntlich macht; für die Schöpfer der ebenfalls zu einer eigentümlich englischen Nationalform entwickelten Empire-Möbel haben die beiden Adam (1773) zu gelten, die ihre Anregungen vorwiegend aus Italien nehmen, während erst in Thomas Sheratons (1792 erschienenen) Entwürfen ein von fremden Einflüssen ziemlich freier national-englischer Stil auftritt.

„Das Streben nach Zweckmäßigkeit und klarem Aufbau (sagt Brinckmann) ist dabei anzuerkennen, das Ornament bringt es aber nirgends über nüchterne Anleihen aus dem pseudoantiken, armseligen Allerweltsformenschatz jener Zeit hinaus. Die leichten, oft etwas mageren Formen, welche die englischen Möbel um die Wende des Jahrhunderts annehmen, beruhen in technischer Hinsicht auf der Verarbeitung des schweren Mahagoniholzes, dessen außerordentliche Festigkeit äußerste Leichtigkeit der Form gestattet; diese irrtümlich Chippendale-Möbel benannten Sheraton-Möbel erheben heute, hundert Jahre nach ihrem ersten Auftreten, den Anspruch, einen Umschwung im deutschen Mobiliar herbeizuführen.

501. Mobiliar des 19. Jahrhunderts. Eklekticismus. Je mehr wir uns der Gegenwart nähern, um so schwieriger wird es, aus den überaus mannigfachen Erscheinungen einen Möbelstil des 19. Jahrhunderts zu bestimmen. Man hat dasselbe auch auf diesem Gebiete mit vollem Recht das „eklektische“ genannt, und wir werden sehen, wie bis in die letzten Jahre des Jahrhunderts hinein die stilistische Unselbständigkeit die Möbelzeichner durch sämtliche historischen Stilformen hindurchgetrieben hat, zuletzt in immer schnellerem Tempo, bis die völlige Erschöpfung bei Produzenten wie Konsumenten den Boden für neue Versuche vorbereitet hat, die mit Bewußtsein und Ostentation sich aller Ueberlieferung gegenüber ablehnend verhalten.

502. Frankreich, die Restauration und das Rokoko. Daß in Frankreich mit dem Sturz des Kaiserreichs und der „Restauration“ der Bourbonen dem Stil des ersteren

ein jähes Ende bereitet wurde, ist oben bereits erwähnt worden. Der neue Königshof und seine Getreuen griffen auf die Formen des alten Königtums zurück; vielleicht aber, weil die Erinnerung an Ludwig XVI. allzu schmerzlich erschien, vielleicht auch, weil seit dem Verschwinden des Louis-seize-Stils noch nicht die drei Menschenalter vergangen waren, die nach einem von unsern Forschern entdeckten Gesetz dazu gehören, einen Stil historisch werden zu lassen: man wählte nicht diesen, sondern das Rokoko zum stilistischen Ausdruck der Gesellschaft der „Restauration". Die wenigen in Frankreich erhaltenen Werke dieses Stils, namentlich das frühere Palais Soubise und die aus der Régence und der Zeit Ludwigs des XV. stammenden Einrichtungen im Versailler Schloß wurden mit möglichster Treue den modernen Neuschöpfungen zu Grunde gelegt. In Deutschland und Oesterreich, wo die politischen Gründe, welche gegen den Empirestil sprachen, in Wegfall kamen, zeigt derselbe eine längere Dauer auch über den Wiener Kongreß hinaus. Vor allem wirkte aber in diesen Ländern die tiefe wirtschaftliche Erschöpfung, die Folge der napoleonischen Kriege, mit, um auf Jahrzehnte hinaus mit dem Verlangen nach modernem Luxus in der Hauseinrichtung auch den Gedanken an neue Stilformen zurückzudrängen.

503. Bürgerliches Mobiliar im Anfang des 19. Jahrhunderts. So bietet uns das erste Drittel des neuen Jahrhunderts das Bild einer trostlosen Schaffensarmut, bei der man es noch anerkennen muß, daß sich das technische Können der Schreiner auf einer gewissen Höhe erhielt. Während in ganz Deutschland wohl kaum ein Möbelstück geschaffen wurde, welches die Nachwelt als würdig anerkennen dürfte, in einem Museum konserviert zu werden, hielt sich in den wohlhabenderen Städten, Wien, Frankfurt, Hamburg, Leipzig und anderwärts eine Schreinerkunst, die ein sehr solides, aber fast völlig schmuckloses Mobiliar für den Bürgerstand lieferte. Es sind meist ganz glatte, an den Kanten gerundete Formen, in poliertem Mahagoni und Kirschbaumholz ausgeführt, die durch ihre guten Verhältnisse auch heute noch das Auge befriedigen. Wo hingegen das Luxusbedürfnis des Bestellers reicheren Schmuck verlangte, da begegnen uns Schnitzereien von entsetzlicher Verworrenheit und Stillosigkeit, die den Gesimsen der Schränke, den Lehnen der Sofas meist ganz äußerlich aufgeheftet sind.

504. Berlin. Die Schinkelsche Schule. Eine zielbewußte Anstrengung, besseres zu leisten, zeigen die von Schinkel und seinen Schülern in Berlin entworfenen Möbel. Aber auch diese unter der Herrschaft des Neu-Hellenismus stehenden Arbeiten muten uns heute wie eine Nachblüte des Empirestils an, in den Einzelformen etwas veredelt und durchgeistigt durch die ernsthafter betriebenen Studien griechischer Ornamentkunst.



Fig. 15. Sessel von Schinkel.

505. Gotische Möbel in Süddeutschland. Etwas später entstehen dann in Süddeutschland, vielleicht unter der Anregung der romantischen Richtung in der Litteratur, die ersten Versuche, den gotischen Stil für das Möbel in Anwendung zu bringen, als deren

Hauptvertreter Heideloff anzusehen ist. Die sehr genaue Kenntnis gotischer Einzelformen, die diesen Künstler auszeichnete, schützte denselben doch nicht vor dem Fehler, der ihm später unzähligemal nachgesündigt wurde, in seinen Buffets, Sesseln, Schränken und Betten alle erreichbaren Motive der spätgotischen Monumentalarchitektur zu häufen.

506. **Die Londoner Weltausstellung 1851. Gottfried Semper.** Wie arm die Möbelkunst an eigenen Gedanken geworden war, und wie wahllos sie in die Formenschätze der Vergangenheit hineingriff, zeigte sich zum erstenmal auf der ersten Weltausstellung, die im Jahre 1851 in London abgehalten wurde. Man weiß, daß die sich hier offenbarende Stilmisere Gottfried Semper den Anlaß zu seiner reformatorischen Thätigkeit auf dem Gebiete der stilistischen Erziehung bot. Aber noch Jahre lang verhallte die Stimme des Predigers in der Wüste.

Was in London die Menge entzückt und den Verfertigern Medaillen eingetragen hatte, wurde jetzt zur Uebung in der Möbelkunst, wo irgend der Besteller höhere Anforderungen zu stellen hatte: Architekten, die nie an einer Hobelbank gestanden hatten, zeichneten Buffets nach dem Chorgestühl des Ulmer Münsters, Bücherschränke unter Benützung von Wandgräbern der italienischen Frührenaissance; die Steinarchitektur nahm unbestrittenen Besitz von den Möbelformen.

507. **Kunstgewerbe-Museen und Schulen.** Trugen so die Anregungen, welche Semper gegeben hatte, keine unmittelbaren Früchte auf dem Boden der Praxis, so wurde doch bald nach der Londoner Ausstellung nach Sempers Vorschlägen in England das South-Kensington-Museum als Vorbildersammlung und Unterrichtsanstalt für das Kunstgewerbe gegründet, und fand bald in Deutschland und Oesterreich Nachfolge in der Gründung ähnlicher Anstalten. Der Verkehr mit den Originalmöbeln aus dem späten Mittelalter der deutschen, flämischen, italienischen und französischen Renaissance, die bald diese Museen füllten, brachte nun, verbunden mit dem sorgfältigen Stilunterricht in den Lehranstalten, eine engere Vertrautheit mit dem Charakter dieser historischen Stile, so daß die Nachahmungen, welche der eklektische Sinn der Zeit immer noch forderte, wenigstens stilreiner, „echter“ wurden.

508. **Wien.** So gingen aus den Wiener Werkstätten unter Eitelbergers, Storks und Laufbergers Anleitung Möbel hervor, die ohne übermäßige Häufung der Motive eine glückliche Anlehnung an die italienische und französische Renaissance verrieten. Oppler in Hannover, von Haus aus Gotiker, wendete sich in den Einrichtungen seiner Neubauten mit entschiedenem Erfolg der flämischen Renaissance zu.

509. **Gotik am Rhein und in Hannover.** Auch die Möbel in gotischem Stil, die von ihm sowie von Haase in Hannover, von Schmidt in Wien, Statz und Wiethase in Köln, von Ungewitter in Kassel gezeichnet wurden, suchten den Stilcharakter mehr in den der Gotik eigentümlichen gesunden, oft derben Konstruktionsmotiven, als in deren dekorativem Beiwerk.

510. **Berlin.** In Berlin wurde in dem Jahrzehnt von 1860—1870 von der älteren Schinkelschen Schule (Strack, Stüler, Gropius, Kolscher) noch die Ueberlieferung desselben in immer strengerer Auffassung des hellenischen Details gepflegt, während Hitzig mit einer Anzahl jüngerer Meister (Ende, Heyden u. a.) sich der italienischen und französischen Renaissance zuwandten. Leider wurde diese Richtung von der stets der billigen Produktion zugeneigten Berliner Industrie sehr bald ins Triviale gezogen; die mit Ornament und gedrehten Säulen überladenen,

in Eichenholz „massiv geschnitzten" Möbel der Aktiengesellschaft „Renaissance" rufen heute noch in älteren Einrichtungen eine traurige Erinnerung an die Berliner Möbelkunst der sechziger Jahre wach.

Dem gegenüber tauchte in Wien in der Thonetschen Erfindung der aus massiv gebogenem Holz gearbeiteten Sitzmöbel ein gesunder Zug auf, leider ohne daß die künstlerischen Konsequenzen dieser Konstruktionsweise gefunden wurden. Als eine vorübergehende Modeerscheinung, die im wesentlichen auf Frankreich beschränkt blieb, ist dann in dieser Zeit die unter dem zweiten Kaiserreich beliebte Stilnuance des „Neo-grec" zu erwähnen — eine merkwürdige Vermischung barocker Möbelmotive mit hellenistischem Detail, die nicht ganz des Reizes entbehrt.

511. Deutsche Renaissance-Einrichtungen nach 1871. Noch einmal sollte Deutschland, wenn auch nur auf kurze Zeit, eine Art nationalen Stils wie in der Baukunst, so auch in der Möbel- und Innen-Architektur beschieden sein, nachdem die Kriegsjahre 1870 und 1871 die nationale Einigung und damit das Verlangen gebracht hatten, das Nationalgefühl auch künstlerisch auszusprechen. Die deutsche Renaissance war es, in welcher sehr bald Nord und Süd diesen Ausdruck fand. Wie die erzählende Litteratur und die Geschichtsmalerei ihre Stoffe aus dem Jahrhundert der Reformation und der wackeren Landsknechte schöpfte, so wurde auch mit erstaunlicher Schnelligkeit und mit seltener Einmütigkeit das deutsche Bürgerhaus des 16. Jahrhunderts mit seinen Täfelungen und Holzdecken, seinen Eichenmöbeln und Butzenscheiben zum alleinigen Vorbild erkoren. Die Ausstellungen der siebziger und Anfang der achtziger Jahre zeigten unzählige dieser Nachbildungen — jedes bessere Bürgerhaus mußte wenigstens ein „altdeutsches Zimmer" besitzen. Am echtesten, und man möchte sagen, am gemütvollsten verstand München in diesen Geist der deutschen Renaissance einzudringen. Diese Zeit liegt noch zu kurz hinter uns, und die „deutschen Zimmer" sind noch in zu großer Zahl erhalten, als daß sie hier in ihren Einzelheiten geschildert zu werden brauchten. Rühmend hervorzuheben ist nur, daß in der treuen Wiedergabe der alten Vorbilder das Handwerk wieder in erfreulichem Maße erstarkte.

512. Erstarkung der Technik. Die kunstvolle Behandlung des Naturholzes, die sichere Handhabung des Schnitzmessers, die Uebung in der Intarsia nahmen einen bedeutenden Aufschwung. Letztere wurde sogar, namentlich in Südwestdeutschland, in der schwierigen Form der Reliefintarsia, die wir oben als sogen. Prager Arbeit kennen lernten, in solcher Vollendung geübt, daß die neuen Versuche die alten Vorbilder künstlerisch weit überragten. Es ist nicht zu übersehen, daß an dieser Steigerung des technischen Könnens eine große Anzahl von Werkmeistern beteiligt waren, die in Pariser Werkstätten ausgebildet, durch den Krieg gezwungen waren, Frankreich zu verlassen und deren Geschicklichkeit jetzt dem deutschen Kunsthandwerk zu gute kam.

513. Einfluß der Bau-Unternehmungen Ludwigs II. von Bayern. Rokoko. Noch von einer anderen Seite erwuchs dem letzteren die Gelegenheit zu einer die nächste Vergangenheit weit überragenden Ausbildung in allem Technischen: der junge Bayernkönig Ludwig II. stattete seine Prachtbauten mit einem Luxus innerer Dekorationen aus, welche hinter den Werken des von ihm gewählten Vorbildes Ludwigs des XIV. nicht zurückblieben. Speziell das im Stil dieses Monarchen ausgeführte Schloß in Herrenchiemsee brachte den Münchener Kunsthandwerkern eine solche

Meisterschaft in der Behandlung des Barock- und Rokokostiles, daß man es vielleicht auf diese Anregungen zurückführen kann, wenn wir in den achtziger Jahren im deutschen Geschmack eine selbständige, von Frankreich unabhängige Zuneigung zu diesen Stilarten wahrnehmen. Allerdings kam dieselbe kaum über die Bedeutung einer Modelaune hinaus. Die geschnitzten und vergoldeten Rokokomöbel, für welche unsere deutschen Schlösser in Bruchsal und Würzburg, Brühl, Nymphenburg 2c. vorzügliche Vorbilder boten, wurden so teuer, daß sie auf die begüterten Kreise beschränkt bleiben mußten und in das Bürgerhaus keinen Eingang fanden.

514. **Weitere Stilversuche.** Und wie eine Modelaune wurden auch sie bald verlassen und mußten ihre Beliebtheit an andere Stilformen abtreten: hübsch ordentlich, wie nach dem Handbuch der Stilgeschichte sehen wir in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts dem Rokokostil zunächst wieder das Louis-seize, dann den Empirestil in der Vorliebe des besitzenden Publikums folgen.

515. **Englischer Einfluß.** Wohl wurde von berufenen Warnern auf das Unbefriedigende dieser Stilmaskerade hingewiesen — auf den unwürdigen Verzicht jeder eigenen, den Gedankeninhalt der Zeit aussprechenden Produktion — aber wer weiß, mit welchen Stilnuancen uns die Modegeschäfte für Inneneinrichtung noch beglückt hätten, wenn nicht vom Auslande, diesmal von England, ein energischer Einfluß ausgegangen wäre, der unsere Künstler der Innendekoration zum Einhalten und zum Nachdenken darüber veranlaßt hatte, daß eine auf allen Gebieten so selbständig vorwärtsstrebende Zeit auch in der häuslichen Kunst ein eigenes Gesicht zeigen müsse. Wohl zeigte sich der Beginn dieser Reformbewegung noch von England abhängig — die Magazine unserer Möbelgeschäfte füllten sich mit englischen Möbeln — die gediegene englische Zeitschrift, the Studio, fand plötzlich auch diesseits des Kanals begeisterte Leser.

516. **Die selbständigen Bestrebungen der Gegenwart.** Sehr bald aber machte sich der Kontinent von dieser Führung unabhängig, und in Deutschland, Oesterreich, Belgien und Frankreich erstand eine Schule von jungen Künstlern, die im bewußten Verzicht auf die bis dahin nachgeahmten historischen Stile von neuen Voraussetzungen ausgehend dem Mobiliar und der Innenausstattung ein durchaus modernes Gepräge zu geben versuchten. Wir stehen heute mitten in den jugendkräftigen Anfängen dieses Stils, viel zu nahe demselben, und viel zu sehr persönlich beteiligt, um über seinen Wert und seine Mängel ein unbefangenes Urteil zu fällen. Und so möge mit dieser Erwähnung einer mächtigen Bewegung auf dem Gebiet der dekorativen Kunst, mächtiger und selbständiger, als wir sie seit Jahrhunderten gesehen haben, dieser kurze Bericht von der geschichtlichen Entwickelung der das Haus des Menschen schmückenden Kunst schließen.

Die Kunst im 19. Jahrhundert

von

W. v. Seidlitz

517. **Klassizismus und Romantik.** Sieht man sich genötigt, Stellung zu der Frage zu nehmen, wo der Beginn der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts anzusetzen sei, so kann man leicht dazu gelangen, die romantische Bewegung als hierfür ausschlaggebend anzusehen, da sie zuerst es unternommen hat, einen nur dem 19. Jahrhundert eigentümlichen Inhalt zu gestalten. Die Anfänge dieser Bewegung, vertreten durch Turner in England und durch Gros in Frankreich, ließen sich wohl annähernd in die ersten Jahre des Jahrhunderts verlegen. Die Romantik hat aber keine neue Formensprache aus dem Studium der Natur gezogen, sondern hat sich im Beginn durchaus noch der Ausdrucksweise des Klassizismus bedient. Daher muß der Klassizismus, obwohl er noch ein Erzeugnis des 18. Jahrhunderts ist, an die Spitze der Betrachtung gestellt werden, um so mehr, als er während der drei ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts den Bestrebungen der Romantik gegenüber die Vorherrschaft ausgeübt und weiterhin noch über die Mitte des Jahrhunderts hinaus seine Geltung bewahrt hat. Da ferner dieser Klassizismus bereits in den antiquarischen Neigungen wurzelt, die während der üppigen Régence mit besonderer Stärke als Gegengewicht gegen das haltlose Treiben der Zeit zum Durchbruch kamen, so muß, wenn auch in Kürze, ziemlich das ganze 18. Jahrhundert in die Betrachtung einbezogen werden. Die besondere Gestalt, die der Klassizismus unter dem Einfluß jener republikanischen Anschauungen, die sich schon Jahrzehnte vor dem Ausbruch der französischen Revolution unter fortgesetzter Arbeit der besten Köpfe entwickelt hatten, durch David erhielt, stellt nur die volle Reife und den Abschluß der vorhergehenden Bewegung dar.

518. **Das 18. Jahrhundert.** Die Kunst des 18. Jahrhunderts, die durch den Klassizismus erdrückt wurde, zeichnete sich nicht durch besondere Kraft aus; was sie zu schildern hatte, war das harmlos tändelnde und genießende Leben jener Zeit, ohne große Erinnerungen wie ohne bedeutende Ideale. Aber den Vorzug bot doch diese Kunst, daß sie auf eigenen Füßen stand, unbefangen das Leben der Gegenwart schilderte und dabei von einem so fein entwickelten Geschmack geleitet wurde, wie er sonst nur in Zeiten höchster Geistesentwicklung anzu-

treffen ist. Daher werden auch ihre Erzeugnisse, als aus dem Leben erwachsen, Geltung bewahren, trotz des geringen Gehalts, der ihnen zu Grunde liegt. Neben diesen Werken gesunder Art wurden freilich auch fortgesetzt und in immer zunehmender Erstarrung, Verblassung und Kraftlosigkeit solche geschaffen, die sich als Nachkömmlinge der im 17. Jahrhundert herrschenden Richtungen erweisen: der akademisch-theatralischen der Italiener oder der spießbürgerlich-kleinlichen der Holländer. Aber solche Erzeugnisse kommen für die Geschichte der Kunst nur in sehr beschränktem Maße in Betracht, während jene aus der Zeit gebornen Schöpfungen Keime entwickelten, aus denen sich wohl eine eigenartige Kunst des 19. Jahrhunderts hätte herausbilden können, wenn nicht die Ungunst der Zeit, die den Klassizismus zur Macht kommen ließ, dies verhindert hätte. Ganz ohne Nachwirkung sind diese Bestrebungen auch nicht geblieben; vereinzelt haben Künstler schon seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts im Sinn dieser Vorgänger gearbeitet; manche der Alten haben auch noch bis in die neue Zeit hinein fortgewirkt: aber das Verständnis für die Bedeutung der eigentümlichen Kunst des 18. Jahrhunderts ist doch erst in der jüngsten Vergangenheit neu erwacht, als die Notwendigkeit erkannt wurde, malerische Aufgaben zu lösen, die bereits jene Meister des 18. Jahrhunderts beschäftigt hatten und zwar mit einem Erfolg, der noch jetzt unsere Bewunderung und unseren Neid erregt.

519. **Von Watteau bis Chodowiecki.** Watteau am Anfang der Entwicklungsreihe und Chodowiecki an deren Ende bezeichnen die Richtung, um die es sich handelt. Als Frankreich dann mit seiner klassizistischen Bewegung einsetzte, erblühte der Rokokokunst eine Fortsetzung in England, die unmittelbar zu der modernen Art des Kunstempfindens überleitete. Ein wenn auch schmaler Weg war damit geschlagen, um eine Weiterentwicklung auf Grund der Ueberlieferung zu ermöglichen. Die Einwirkung der klassizistischen Richtung, welche bald darauf durch das historische Genre abgelöst wurde, erwies sich aber als zu stark, um ein solches natürliches Wachstum aufkommen zu lassen. Daher blieben — abgesehen von der Entwicklung der englischen Landschafterschule — die Bestrebungen von Gros, dann Géricault, weiterhin Delacroix und endlich der Schule von Fontainebleau zunächst vereinzelt, bis erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine stärkere, aus den verschiedensten Quellen gespeiste Strömung, die mit der Revolution von 1848 zusammenhing, eine neue Gestaltung der Dinge herbeiführte.

520. **Watteau. — Bis 1730.** In Watteaus Schäfer- und Komödiantendarstellungen machte sich zuerst der Geist einer neuen Zeit fühlbar. Der Meister wurde 1712 in die Pariser Akademie aufgenommen, malte 1717 sein Hauptbild, die Einschiffung nach der Insel Cytherens, und starb 1721 in jungen Jahren. Hatte er sich auch seinen Stil an Rubens Werken gebildet, so ahmte er doch nicht dessen pomphafte, sondern dessen seltener angewendete, aus dem Leben geschöpfte naiv-genrehafte Weise nach, wie wir sie in der Dorfkirmes des Louvre, in dem Liebesgarten und in so manchen Darstellungen aus dem Leben der eigenen Familie bewundern. Watteaus Gemälde führen nicht mehr eine nach antiker Art herausgeputzte, auf hohen Absätzen gehende Gesellschaft, wie zur Zeit Ludwigs XIV., vor, sondern eine sich bürgerlich abschließende,

nach Intimität suchende, die daher auch in ihrer Weise Natürlichkeit und heiteren Lebensgenuß in der freien Natur anstrebt. Damit war aber auch dem Künstler die Möglichkeit eröffnet, dem Reiz der Wirklichkeit Eingang in seine Bilder zu verschaffen: in Watteaus Bildern tritt nach langem Stillstand die Farbe wieder in ihr Recht ein, bildet die Grundlage, auf der sich die ganze Komposition, die bis dahin steif und starr und unnatürlich gewesen war, aufbaut, und schafft damit jenen malerischen Stil, der den veränderten Zwecken gemäß das Hauptziel für die weitere Entwicklung der Kunst bildet.

521. Die Architektur. Wohl werden daneben noch und lange, bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus, die prächtigsten mythologischen Darstellungen für die Ausschmückung der Paläste gemalt, aber die Bauten selbst, die zahlreich um diese Zeit für den Gebrauch großer wie kleiner Fürsten entstehen, streifen mehr und mehr den Charakter kahler, steifer Pracht ab und kleiden sich in ein fröhliches, durchaus von individueller Laune eingegebenes Gewand, das nicht erborgt, sondern den Zwecken der einzelnen Auftraggeber angepaßt ist. An dieser Bewegung beteiligen sich in hervorragendem Maße auch die deutschen Baumeister, Fischer von Erlach in Wien, Neumann in Würzburg, Pöppelmann in Dresden; von 1725 datiert das Palais in Brühl bei Köln, nach Plänen Robert de Cottes, von 1726 Bährs Frauenkirche in Dresden (1745 vollendet) und von 1729 das Schloß von Bruchsal. Dies ist die Zeit, in der das Pastellbildnis mit seinen vornehm sammetigen Farben blüht; die Zeit der Wirksamkeit eines Latour, einer Rosalba.

522. **Die Blüte des Rokoko** (1730—40). Während die Schar der talentvollen Nachahmer und Nachfolger Watteaus am Werk war, das neu eröffnete Gebiet der galanten Darstellungen weiter auszubauen, trat in den dreißiger Jahren allerorten ein neues Geschlecht auf den Plan, das den Schauplatz der Scenen aus den idealen Gefilden in die traulich anheimelnde Wirklichkeit versetzte und diese mit allen Mitteln einer fein abgewogenen Farbentechnik in vollkommener Treue wiedergab. An der Spitze Chardin, der 1728 in die Pariser Akademie aufgenommen wurde, ein Künstler von so seltenem Einklang der Fähigkeiten, daß er das kleine, ihm aber wohlbekannte Gebiet des gewöhnlichen bürgerlichen Lebens nicht nur in seiner schlichten Schönheit und stillen Poesie zu erfassen, sondern ohne die geringste Uebertreibung selbst zu künstlerischer Größe zu erheben vermochte. Dann die drei ausgesprochenen Satiriker: Hogarth in London, Longhi in Venedig, Troost in Amsterdam, die an diesen wichtigsten Handelsplätzen der Welt durch den herrschenden Luxus und die Hohlheit und Verlogenheit der Sitten zum Widerspruch aufgestachelt wurden, dabei aber das echt künstlerische Streben nach einer Erfassung des ewig menschlichen Kerns in dem wechselnden Gewande der Zeit nicht aus den Augen verloren, so daß ihre Werke nicht nur als Beiträge zur Kenntnis der äußeren Erscheinung der Vergangenheit, sondern auch als vollgültige Zeugnisse für das künstlerische Können der Zeit Geltung bewahrt haben. Ihnen muß man den Venetianer Antonio Canale zugesellen, der den Duft der sonnig erhellten Landschaft bei großer, breiter Kompositionsweise so vollkommen wiederzugeben verstand, daß



P. P. Rubens Selbstporträt
Original in der Royal Gallery
in Windsor Castle



Die Söhne Rubens
Original in der Gemäldegalerie in Dresden



Rubens Gattin, Helene Fourment
von P. P. Rubens
Original in der Royal Gallery
in Windsor Castle





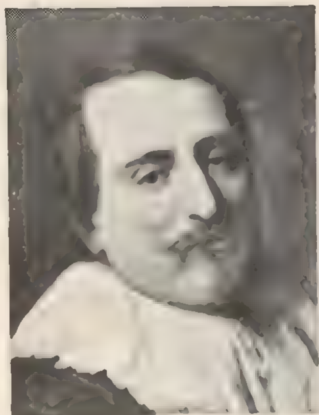


Die Kreuzabnahme von P. P. Rubens. Original im Dom in Antwerpen



Frau Colyns
de Nole
von
van Dyck

Pinakothek
in
München



Der Bildhauer
Colyn de Nole
(Ausschnitt)
von
van Dyck

Pinakothek
in
München



Philipp Lord Wharton von van Dyck
Original in London



Charles, Prinz von Wales, James, Herzog von York
und die Prinzessin Mary
Porträtgruppe von van Dyck
Original in der Royal Gallery in Windsor Castle

man ihn als den größten Landschaftsmaler des Jahrhunderts bezeichnen muß. Was seine Bilder auszeichnet, ist derselbe Sinn für das Malerische, der den vorgenannten Meistern in so hohem Grade eigen war. Seine Wirksamkeit begann bereits im Anfang der zwanziger Jahre. — Neben diesen selbständigen Geistern wirkten als weniger zuverlässige, weil zu sehr auf den Schein und ein gefälliges Aeußere bedachte Künstler, die Schilderer des damaligen Lebens De Troy, Le Moine, Noël Nic. Coypel, Carle Vanloo, J. B. Vanloo. Den größten Dank aber ernteten bei ihren Zeitgenossen einerseits die Dekorationsmaler, andrerseits die Porträtmaler. Als Rigaud, das Haupt der letzteren, 1743 starb, konnte er auf eine Schar wohlgeschulter Nachfolger blicken; die französischen Dekorationsmaler ihrerseits, welche sich an den großen Aufgaben geschult hatten, die durch die Prunkliebe Ludwigs XIV. gestellt worden waren, verbreiteten ihren Einfluß weit über die Grenzen ihres Landes. Wie August der Starke Louis de Silvestre an Dresden gefesselt hatte, so übertrug der junge Preußenkönig Antoine Pesne die Ausschmückung der Schlösser in Charlottenburg und Potsdam; doch leistete Pesne noch Hervorragenderes in seinen Bildnissen, die in jeder Hinsicht zu den besten Erzeugnissen des 18. Jahrhunderts gehören. Das Erbe dieser Meister trat auf dem Gebiete der Dekorationsmalerei Boucher an, der als der vollgültige Vertreter der gezierten, aber immerhin lebensprühenden Rokokograzie zu gelten hat. Gleich ihm wirken noch in den vierziger und fünfziger Jahren der flotte und farbenfreudige Tiepolo in Venedig (1745 in Würzburg) und die Zicks sowie viele andere in Deutschland. Diesen Malern der hellen Lebensfreude müssen auch die beiden venetianischen Landschafter beigezählt werden, Bellotto und Guardi.

523. Louis XV. (1740–50). Bereits um 1740 aber hatten sich die Vorboten einer veränderten Lebensauffassung einzustellen begonnen, die von der schweren Pracht und dem Pomp der vorhergehenden Zeit absah, dafür aber feine, flache, wohl abgewogene Formen bevorzugte; durch ein bescheidenes, aber im einzelnen vollendet durchgebildetes Ornament sollten diese zur Geltung kommen. Diese Richtung, die noch nicht auf eine bewußte Nachahmung der Antike ausging, aber auf deren Studium beruhte, äußert sich zunächst in der Architektur; Knobeldorffs Berliner Opernhaus, Chiaveris Katholische Kirche in Dresden, wie etwas später die Michaeliskirche Sonnins in Hamburg bezeichnen ihre Entwickelung in Deutschland; für die Skulptur bildet Donners († 1741) Brunnen auf dem Wiener Neumarkt den Ausgangspunkt einer neuen Bewegung, die in der Ausschmückung der zahlreichen Fürstensitze mit ihren Gärten ein weites Feld der Bethätigung fand; die Malerei folgte erst seit der Mitte des Jahrhunderts nach.

524. Die Dekoration. Hohen Idealen ging diese Kunst nicht nach, ebensowenig verfolgte sie bestimmte Theorien, wenn sie auch durchaus die nachfolgende Periode, welche auf einen unmittelbaren Anschluß an die Antike ging, vorbereiten half; dafür aber war sie ganz aus ihrer Zeit geboren, verhalf deren Wünschen zu einem künstlerischen Ausdruck und äußerte sich namentlich in der Durchbildung aller jener Gegenstände, die zu der Behaglichkeit des häuslichen Lebens und der Bequemlichkeit des täg-

lichen Gebrauchs dienen. Die Innendekoration, die Möbel, die Goldschmiedearbeiten, das Zierporzellan fanden eine Durchbildung, die bei aller Neuheit doch einen fein entwickelten Geschmack zu wahren wußte; aber freilich, die streng architektonische Grundlage und Gliederung wurde immer mehr verlassen, wie sich dies in der Ausbildung und Verbreitung der durch Kent und dann durch Chambers entwickelten englischen Gärten besonders deutlich zeigte, die weit mehr darauf ausgingen, die Annehmlichkeit des Lebens zu erhöhen, als es durch Pomp würdevoll zu gestalten. Entsprechend dem hohen Aufschwung, den damals die Musik nahm, wurden alle Verhältnisse freier, rhythmischer, musikalischer gestaltet. Solches Bestreben aber konnte nicht ohne heftigen Widerspruch bleiben in einer Gesellschaft, die die Grundlagen des Lebens immer stärker zerbröckeln fühlte und daher nach einem festen äußerlichen Halt suchen mußte.

525. **Beginn der antikisierenden Richtung (1750—60).** Diesen Halt fand die neue Generation in der Kunst des Altertums, dessen Verehrung seit der Zeit der italienischen Humanisten nie aufgehört hatte, wie noch das große 1719 bis 1724 erschienene Werk Montfaucons, L'antiquité expliquée et représentée en figures, bewies, seit den Ausgrabungen in Herkulaneum 1738 und dann in Pompeji 1748 aber neue, ungeahnte Nahrung fand. Nun wandte sich das Interesse wieder Italien und seinen Kunstschätzen zu; die Richtung auf die Gestaltung und Verschönerung des alltäglichen Lebens, welche in der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu so hoher Blüte gebracht worden war, fand durch zahlreiche Künstler bis zum Ende des Jahrhunderts ihre Fortsetzung; aber daneben mehrte sich zusehends auch die Schar derer, die das Ziel nicht in der Förderung der natürlichen Lebensbedingungen, die nun als gemein verschrieen wurden, sondern in der Verkörperung eines aus ferner Vergangenheit geholten Ideals erblickten. Endlich flossen beide Strömungen in einem klassizistischen Stil zusammen, den wir als den des Empire bezeichnen.

526. **Mengs.** Einer der ersten, der sich aus Italien die Anregung zu einer nicht aus dem Studium der Natur, sondern aus dem alter Kunstwerke geschöpften Anschauung holte, war Joseph Vernet in Venedig, der von 1755—65 seine Ports de France malte. Um die Mitte des Jahrhunderts empfingen auch die beiden Engländer Reynolds und Wilson die bestimmenden Anregungen in Italien; Wilson, der ursprünglich Porträtmaler gewesen war, wurde durch Vernets Einfluß zum Landschaftsmaler heroischen Stils. Von Deutschland aber wanderte Raphael Mengs über die Alpen, um 1755 als Frucht seiner Studien die klassisch angehauchte Himmelfahrt Christi seinem Vaterland zu schenken. Es war dasselbe Jahr, worin Winckelmann seine Betrachtungen über die Nachahmung der Werke der Alten veröffentlichte, das Programm einer neuen Zeit, die von der Gegenwart nichts wissen wollte und die Kulturentwickelung von Jahrtausenden übersprang, um bei der entschwundenen Herrlichkeit der Römer und Griechen wieder anzuknüpfen. 1756 veröffentlichte Piranesi seine wirkungsvollen Antichità di Roma; die beiden Engländer Stuart und Revett gaben 1762 ihr Werk über die griechischen Tempelbauten heraus; 1764 endlich krönte Winckelmann selbst das Gebäude durch seine Kunstgeschichte

des Altertums. Der naturgemäßen Entwickelung der heimischen Kunst war damit das Urteil gesprochen. Die Losung war Griechenland und Rom, republikanische Tugend und heroische Vaterlandsliebe.

527. **Greuze.** Im Jahre 1750 hatte noch Sonnin in seiner Hamburger Michaeliskirche als einer der letzten ein Werk echt deutschen Geistes ersonnen. In Frankreich aber sahen sich die Schilderer der höfischen Gesellschaft, die Nattier, Tocqué, Natoire immer mehr zurückgedrängt und vom Zuge der Zeit überflügelt. Die Bestrebungen des süßlichen Greuze, der 1754 in seiner Bibelvorlesung ein Werk geschaffen, das wieder an die Wirklichkeit anzuknüpfen suchte, sowie auch die lüsternen Erzeugnisse Beaudoins, des Schwagers von Boucher, vermochten den Gang der Entwickelung nicht aufzuhalten. Nur Gabriel de St. Aubin in seinen frischen Radierungen aus dem Leben der damaligen Gesellschaft und Falconnet in seinen anmutigen Bildhauerwerken blieben sich selbst und ihrer Zeit treu, wenn sie sich auch auf ein beschränktes Gebiet der Darstellung angewiesen sahen. Soufflot aber, der bedeutendste Architekt der Zeit, begann 1757 seine Ste. Geneviève (das Pantheon) in den reinen Formen der Antike, und Houdon, der bedeutendste Bildhauer der Folgezeit, verbrachte von 1760 an elf Studienjahre in Rom, freilich, dank seinem kräftigen Naturell, nur mit Nutzen statt mit Schaden.

528. **Aufschwung der englischen Kunst (1760—75).** Um 1760 war es, daß ein neuer Geist von England aus zu wehen begann, freilich ohne im Laufe des Jahrhunderts einen irgendwie nennenswerten Einfluß auf die Kunst des Festlandes auszuüben. Damals entfalteten Reynolds und Gainsborough ihre Wirksamkeit. Ihnen folgten 1762 West mit dem ersten Geschichtsbild neueren Genres, dem Tod des Generals Wolfe, das in Copleys Tod des Lord Chatham von 1779 und dem Tod des Majors Pearson von 1783 Nachfolger fand. Mit der Begründung der Londoner Akademie im Jahre 1768 durch Reynolds begann aber auch dort bereits sofort eine Erstarrung Platz zu greifen, der erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts durch die großen Landschafter Turner und dann Constable ein gewisser Einhalt geboten wurde.

529. **Zopfstil.** Auf dem Festlande trat als eine Folge der tiefgreifenden Wandlungen, welche mehr und mehr das ganze Leben erfaßte, um die Mitte der sechziger Jahre jene etwa zwanzigjährige Uebergangsperiode auf, die wir als die Zeit des Zopfes bezeichnen. Noch stärker als bisher wendete sich die Aufmerksamkeit dem umgebenden Leben zu, das immer mehr den bürgerlichen, häuslichen, intimen Charakter annahm, die stillen Freuden eines behaglichen Lebensgenusses betonte, von großen Leidenschaften, weitreichenden allgemeinen Interessen, von Pracht und Repräsentation aber nichts wissen wollte. Diderot in seinen glänzend geschriebenen „Salons" der Jahre 1765 bis 67 wurde zum Wortführer dieser Bestrebungen; die Illustratoren Loutherbourg und Moreau, Eisen und Gravelot schufen ihnen weite Verbreitung; Chodowiecki in Deutschland beherrschte in seinen früheren Schöpfungen — etwa bis zu seinem Cabinet d'un peintre von 1771 — dieses Gebiet mit vollendeter Meisterschaft; Angelika Kauffmann in England und Fragonard in Frankreich wußten um die nackte Wirklichkeit einen Hauch von Idealität, wenigstens in Form eines überschwänglich gestei-

gerten Gefühlslebens, zu breiten, wie auf dem Gebiete der Bildhauerei etwas später Clodion dies that.

530. **Louis XVI. (1775—84).** Von der Mitte der siebziger Jahre ab begann sich die Hochwelle des Klassizismus auch in der Kunst bemerklich zu machen und zwar gleichfalls von Frankreich ausgehend. Bemerkenswert ist nur, daß hierbei nicht die Bildhauerei voranging, sondern die Malerei. Die französischen Bildhauer Caffieri und Pajou, ja auch Pigalle, dessen Pracht-Denkmal für Moritz von Sachsen 1777 in der Thomaskirche zu Straßburg enthüllt wurde, schufen noch ganz in dem dekorativ-pomphaften, repräsentierenden Stil der vorhergehenden Zeit; war doch auch Lessing in seinem 1767 erschienenen Laokoon noch nicht zu jener erhabenen Anschauung der Antike durchgedrungen, die Winckelmann bereits drei Jahre früher verkündet hatte, sondern war befangen geblieben in der Verherrlichung einer auf Effekt und Erregung hinarbeitenden Kunst. Für die Malerei dagegen bedeutete es einen vollständigen Umschwung, daß Vien, der Lehrer Davids, 1775 zum Direktor der Academie de France in Rom ernannt worden war, nachdem sein Schüler David im Jahre vorher durch seine Stratonice den Rompreis gewonnen hatte. Mochten daneben auch Bestrebungen gedankenhaft-symbolistischen Inhaltes verfolgt werden, wie durch den 1776 dorthin übergesiedelten Fueßli und durch Barrys sechs große Kompositionen auf den Fortschritt der menschlichen Kultur (1777—1783); mochte auch in Spanien ein selbständiger Geist wie Goya die Wege des Realismus beschreiten: von den achtziger Jahren ab, namentlich seitdem in Italien Canova 1779 mit seinem Dädalus und Icarus als klassizistischer Bildhauer hervorgetreten war, konnte der Sieg der antiken Formanschauung für die gesamte Kunst als gesichert angesehen werden.

Damit war dem malerischen Geist, der das 18. Jahrhundert beherrscht hatte, der Todesstoß gegeben. Erhob sich auch die Darstellung fortan zu einer größeren Höhe der Gedanken und Gefühle, so wurde das durch eine statuarische Starrheit erkauft, die mit Farbigkeit und duftiger Lichterschauung, den Grundbedingungen eines malerischen Gesamteindrucks, nicht vereinbar war. Zwei Jahrzehnte vergingen nun, bis zu Anfang des neuen Jahrhunderts wiederum einzelne, auf die verschiedenen Länder verteilte Künstler mit Erfolg den Versuch wagen konnten, für die Malerei ihr eigenes Gebiet zurückzuerobern.

531. **Beginn des Klassizismus.** Davids 1780 gemalter, 1781 ausgestellter Belisar, jetzt im Museum von Lille, kann als das Programmbild der neuen, alles beherrschenden klassizistischen Richtung angesehen werden. 1782 schuf Wilhelm Tischbein seinen Conradin (in Gotha). 1783 entfaltete Canova seine stärkste Thätigkeit: Amor und Psyche entstand, Theseus als Besieger des Minotaurus wurde vollendet, das Grabmal des Papstes Clemens XIV. begonnen; die talentvolle Madame Lebrun wurde als Mitglied der Pariser Akademie aufgenommen; gleichzeitig malte David sein ausgezeichnetes Bildnis der Madame Pécoul, seiner Schwiegermutter, im Louvre, worin er sein großes Talent, in diesem Fall noch unbeirrt durch das Streben nach einer falschen Klassizität, voll entfaltete. Den durchschlagenden Erfolg aber errang er erst im folgenden Jahre 1784 mit seinem Bilde des Schwurs der Horatier. Hier-

mit iſt der Zeitpunkt gegeben, wo die neue Kunſt, welche noch tief in das folgende Jahrhundert hinein ihre Herrſchaft behaupten ſollte, auf den Plan trat.

532. **Die Zeit des Klaſſizismus. Fortbeſtand unabhängiger Regierungen (1784—90).** Zu Anfang dieſer Zeit handelte es ſich nur um die Vertretung einer der beiden Richtungen, die ſich in dieſer Periode der Vorbereitung der Revolution noch bekämpften. Die Zahl der Verehrer jener altrömiſchen Bürgertugenden, der Vaterlandsliebe, der Unterordnung unter das Geſetz, der republikaniſchen Bedürfnisloſigkeit, welche durch ſolche Schilderungen vor allem gefördert werden ſollten, mehrte ſich freilich, angeſtachelt durch den Gegenſatz, den die Zeit mit ihrem Leichtſinn und ihrer Gewiſſenloſigkeit zu ihren Beſtrebungen bildete, von Jahr zu Jahr: noch aber konnten Künſtler wie z. B. Debucourt in ſeinen zarten und lebenswahren Farbenſtichen fortfahren, das Leben der Geſellſchaft im Sinne der früheren genußfrohen Zeit zu ſchildern. Debucourts Menuet de la mariée erſchien 1785, ſeine Promenade de la Galerie du Palais Royal 1787 und noch 1792 ſeine Promenade du Jardin du Palais Royal. Daneben fertigte Houdon ſeine Büſten und Statuen durchaus ohne auch nur auf die Antiken hinzuſehen oder ſeinen Geſtalten etwas von deren heroiſcher Poſe verleihen zu wollen. In England namentlich, dem Lande, welches in Bezug auf ſeine Lebensſitten damals wohl in noch höherem Grade als Frankreich ſelbſt den Ton angab, wirkten die beiden großen Bildnismaler Reynolds († 1792) und Gainsborough († 1788) als unbedingte Verherrlicher der Gegenwart, die nur maleriſchen aber keineswegs plaſtiſchen Idealen nachhingen. Neben ihnen iſt Romney zu nennen und als ihre Nachfolger Raeburn (in Edinburgh), Hoppner und Lawrence, während der geſunde Morland, der mit dem maleriſchſten Auge begabt war, der Zeit den Blick öffnete für die Reize der anſpruchloſeſten Winkel des Heimatlandes. Als Vertreter der phantaſtiſchen Gedankenkunſt wirkten Blake in ſeinen Songs of Jnnocence (1787) und ſeinen Illuſtrationen zu Youngs Nachtgedanken (1794), ſowie Stothard. In Deutſchland aber verfolgte der Bildhauer Schadow, ſo gut er auch die Antike ſtudiert hatte, unentwegt das Ziel, eigene, lebendige Kunſt aus dem Empfinden der Zeit heraus zu ſchaffen; Beweis deſſen ſein Denkmal des jungen Grafen von der Mark (1790) und ſein Zieten (1795).

533. **Höhepunkt des Klaſſizismus (1790—1800).** Vom Ende der achtziger Jahre ab breitete ſich die antikiſierende Bewegung immer mehr aus. 1788 ſchuf Carle Vernet ſeinen Triumph des Publius Aemilius, 1789 David ſeinen Brutus. Außerhalb Frankreichs erſtanden namentlich Carſtens in Deutſchland, der 1790 als Profeſſor in Berlin angeſtellt wurde, nach Italien ging, wo ſeine Nacht (1795) und ſein Homer entſtanden; und Flaxman in England, der, urſprünglich Bildhauer, 1795 ſeine Illuſtrationen zum Homer und 1797 die zu Dante ſchuf. Durch Canovas Grabmal des Papſtes Clemens XIII. in der Peterskirche (1792) und Langhans' Brandenburger Thor in Berlin (1793) gewann dieſe Richtung noch weitere Verſtärkung. Um die Mitte der neunziger Jahre trat Davids Schüler Gérard auf den Plan, ihm folgte wenn auch weniger ſtarr in die Feſſeln der Lehre geſchlagen, ein anderer Schüler Davids, Gros, 1796

mit seinem Napoleon bei Arcola, bis endlich im Jahre 1799 David selbst mit seinem großen Bilde der Sabinerinnen hervortrat, an dem er fünf Jahre lang gearbeitet, und das nun, als ein Muster von Starrheit und Hohlheit, die Ziele dieser ganz von der Zeit abgewandten Kunst verkörpern sollte, in Wirklichkeit aber nur bewies, wohin ein Künstler gerät, wenn er seine hohen Gaben für eine lebendige Erfassung der Natur zu gunsten einer unkünstlerischen und falschen Lehre verleugnet. Mit diesem Bilde und dem aus dem gleichen Jahre stammenden Marius Sextus von Guérin, einem weiteren Schüler Davids, war der Stil der Kaiserzeit in seiner äußersten Starrheit verkörpert.

534. Selbständige Regungen. In dem Bildnis des toten Marat von 1793 aber hatte derselbe David wiederum bewiesen, zu welch ergreifender, dabei großer und schlichter Wirkung er gelangen konnte, wenn er sich ohne Voreingenommenheit seinen natürlichen Trieben überließ. Wie Goyas 1796 erschienene radierte Caprichos, so beweist das Aufkommen des Landschafters Turner in England, der 1797 seinen Mondschein schuf, daß auch sonst der echte künstlerische Sinn in dieser Zeit nicht gänzlich ausgestorben war. Das Jahr 1793 ist endlich als dasjenige hervorgehoben, worin der Münchner Senefelder seine folgenschwere Erfindung der Lithographie machte, die erst nach Verlauf einiger Jahrzehnte sich zu voller Blüte entfalten sollte.

535. Empirestil (1800—10). Frankreich. Während des ersten Jahrzehntes des neuen Jahrhunderts entwickelte sich der antikisierende Stil in Frankreich zu einem, die gespreizten Gefühle des neuen Kaiserreichs ausdrückenden nationalen Stil, der im Jahre 1808 seinen Höhepunkt erreichte. Damals war Davids große Kaiserkrönung eben fertig geworden; es entstanden Prudhons Allegorie auf den Verbrecher, Ingres' Oedipus und Girodets Begräbnis der Atala. In Paris, das den Arc de triomphe, die Colonne und die Börse entstehen sah, wurden die Meisterwerke der alten Kunst aus ganz Europa zusammengeschleppt und öffentlich ausgestellt. Zugleich aber trat in dieser Zeit ein Künstler hervor, von dem die Erneuerung der Kunst ausgehen sollte: Gros, dessen Napoleon unter den Pestkranken (1804) sowie die Schlacht bei Eylau (1808) das Bestreben bekundeten, an die Stelle des starren Pathos natürliches Leben zu setzen. Auch trat in der Mitte dieses Jahrzehnts derjenige Künstler hervor, der dem größten Teil der nachfolgenden Generation als Lehrer die Bahn weisen sollte: Drolling.

In Italien setzten Canova und Thorwaldsen, dieser mit seinem Jason von 1803, jener mit seinem Wiener Grabmal, das er 1805 beendigte, ihre Wirksamkeit im Sinne des Altertums fort.

In Deutschland aber schloß sich ihnen Dannecker mit seiner 1806 begonnenen Ariadne an, während Koch durch sein Wirken (er hatte bereits 1798 Dante und Ossian illustriert) und Goethe durch seine Lehren (Herausgabe der Propyläen 1800—1805) diese Richtung zu unterstützen suchten.

536. Steuerer. Wie Frankreich in seinem Gros so fand Deutschland und zwar in noch höherem Grade, aber freilich auch ganz ohne Nachfolge, seinen Befreier in Runge, dem Hamburger, der 1803 seine von tiefster Ehrfurcht vor der Poesie der Natur erfüllten Tageszeiten entwarf und in seinen nachfolgenden lebensgroßen Gruppenbildern als Erster

dem Licht und der Luft wieder Zutritt in die Kunst verschaffte.

England aber, das von der antikisierenden Manier so gut wie unberührt blieb, setzte sein Streben fort, sich im Studium der Natur seine eigene Kunst zu erobern. 1803 gründete der alte Crome die Gesellschaft in Norwich, 1805 erstand die Gesellschaft der Aquarellisten. Schwebte dabei auch als Vorbild die holländische Kunst des 17. Jahrhunderts vor, so gelang es jungen aufstrebenden Kräften doch, die eigene Anschauung damit zu verbinden. Die englische Landschaft blühte auf, vertreten durch Turner (sein Calais Pier von 1803) und den etwas jüngeren Constable; Wilkie aber, der 1806 mit seinen Dorfpolitikern hervortrat und 1809 seinen Zinstag schuf, begründete das moderne Genrebild, das in England sich stetig, wenn auch in steigender Ernüchterung entwickelte, auf dem Festlande aber bald eine Erstarrung und Verkümmerung der Kunst herbeiführen sollte.

537. **Gros' Schule (1810—22).** Bis in den Anfang der zwanziger Jahre setzten sich die soeben geschilderten Bestrebungen fort, wurden aber nun an Wirksamkeit weit überflügelt durch zwei Strömungen, die an den beiden Mittelpunkten des damaligen Lebens hervortraten.

In Paris machte sich das infolge der Siege Napoleons aufs höchste gesteigerte Selbstbewußtsein der französischen Nation in den Schöpfungen geltend, die nun aus der Schule von Gros hervorgingen: er selbst trat 1812 mit der prächtigen lebensgroßen Figur des Generals Serlovèse hervor; ihm schloß sich in demselben Jahr sein bedeutender Schüler Géricault mit dem Reiteroffizier und 1814 mit dem verwundeten Kürassier an; 1819 aber vollendete Géricault sein Riesenbild des Flosses der Medusa, das in den Figuren noch akademisch unfrei, durch die Lebendigkeit seiner Darstellung zum Ausgangspunkte für die ganze weitere Entwicklung der Kunst wurde. Daneben begann in Frankreich auch eine neue Bildhauerschule zu erblühen: David d'Angres gewann 1811 den Rompreis, Rude 1812, Pradier 1813.

538. **Die Romantiker in Rom. Deutschland.** Rom aber, das während der letzten fünfzig Jahre die Künstlerschaft von ganz Europa angezogen und zum Studium der Antiken angefeuert hatte, wurde um 1810 zum Mittelpunkt für die Bestrebungen der um die Wende des Jahrhunderts erblühten deutschen Romantik, welche im Anschluß an die Vorläufer der Renaissance eine Erneuerung der Kunst anstrebte. Overbeck mit seinen Genossen sowie Wilhelm Schadow zogen 1810 in die ewige Stadt; 1811 folgte ihnen Cornelius, der schon 1809 seine Faustillustrationen begonnen hatte; 1815 kam Veit dorthin, dem 1816 Fohr und Horny, 1818 Schnorr folgten. Hier entstanden von 1812 an Cornelius' Nibelungen, 1816—17 aber namentlich die Fresken in der Casa Bartholdi, der erste wohlgelungene Versuch, wiederum eine große selbständige Kunst zu schaffen. 1817|18 folgten darauf unmittelbar Cornelius' Karton für die Villa Messinai und Overbecks Kompositionen zu Tasso, Schnorrs erste Bilder, sowie die monumental erfaßten Landschaften jener Zeit. Goethes im Jahre 1817 erlassener Protest gegen diese romantische Bewegung traf mit einer ungünstigen Gestaltung der Zeitverhältnisse zusammen, um diesem ganzen frischen Leben ein jähes Ende zu bereiten: was nachher in Rom entstand, war nur Fortsetzung

des bisher Geleisteten, bedeutete keinen Fortschritt; die eigentliche Weiterbildung erfolgte in München und später in Berlin durch Cornelius, der aber nur von der Teilnahme einzelner kunstbegeisterter Fürsten sich getragen fühlte, dagegen von der herrschenden und sich allmählich verflachenden Strömung immer weiter geschieden sah. Immerhin fand diese Bewegung noch den langen Zeitraum von weiteren fünfzig Jahren hindurch in einzelnen Künstlern ihre Vertreter, die es bis zu durchaus eigenartigen Leistungen von bleibender Bedeutung brachten.

539. **Uebergang zur Genremalerei.** Frankreich. Die antikisierende Richtung in der Malerei wurde nun noch eine Zeit lang durch Ingres aufrecht erhalten (seine Venus Anadyomene von 1810, seine Odalisken von 1814 und 1819); Gérards 1811 beendigte Schlacht von Austerlitz gehörte noch dem repräsentativen Stil des vorhergehenden Jahrzehntes an; David hatte 1810 in seinem Bildnis der drei Damen ein Meisterstück strenger Naturbeobachtung geliefert, das frei war von jeder Konvention: nun aber suchte er mit seinem Leonidas von 1814 ein neues Griechentum heraufzubeschwören, das doch nur in Kälte und Farblosigkeit erstarren konnte; mit seiner Verbannung nach Brüssel im Jahre 1815 war es aus mit seiner Wirksamkeit. 1825 starb er daselbst, von der Zeit überholt. Was sonst noch in dieser Periode in Frankreich entstand, leitete mehr oder weniger deutlich, je nachdem ob es sich dabei um Künstler der älteren oder einer jungen Generation handelte, zu der erzählenden, theatermäßigen Auffassung über, die in der nachfolgenden Zeit der französischen Romantik sich entwickelte. Dahin gehören Gros' Flucht Ludwigs XVIII. (1816), Guérins Klytämnestra und Gérards Einzug Heinrichs IV. (1817), Ingres' Tod Lionardo da Vincis (1818). In Charlet, Cogniet, Leopold Robert, Schnetz trat die neue Generation hervor, in deren Interesse 1818 das Musée du Luxembourg für die zeitgenössische Malerei begründet wurde. Nur Prudhon, der die Meister der Hochrenaissance studiert und vollständig in sich verarbeitet hatte, wußte sich von dem Zuge der Zeit freizuhalten und in seiner Himmelfahrt Mariä (1819) wie in seinem Gekreuzigten (1822) Werke eigener Art zu schaffen.

540. **Antikisierende Richtung.** Skulptur. Immer noch war es die Skulptur, welche für die antikisierenden Bestrebungen die Hauptstütze bot. Im Jahre 1812 schuf Thorwaldsen seinen Alexanderzug, arbeitete Rauch an seinem Denkmal der Königin Luise, erwarb der Kronprinz von Bayern die Aegineten. 1816 begann Dannecker seinen Christus (bis 1824), während Thorwaldsen seine Reliefs von Tag und Nacht vollendete. Mit dem Jahre 1817 begann sich ein Umschwung anzubahnen; David d'Angers stellte in seinem Condé das Programm einer neuen Schule auf, Rauch wich in seinem Bülow (und noch mehr 1819 in seinem Blücher) von der üblichen Starrheit ab, besonders aber waren die Parthenonskulpturen, welche damals nach London gelangten, dazu berufen, eine völlig veränderte Anschauung vom Wesen der antiken Bildhauerei zu verbreiten. In der Folgezeit wirkte nur noch Thorwaldsen in seiner gewohnten Weise weiter (1819 die Grazien, 1821 Christus); Canova starb 1822.

Stechkunst. Im Zusammenhang mit diesen Bestrebungen sind die Erzeugnisse der Stechkunst, wie



Bildnis des Infanten Don Baltasar Carlos
von D. Velasquez
Original in der k. k. Gemälde-Galerie in Wien



Bildnis der Infantin Maria Theresia
von D. Velasquez
Original in der k. k. Gemälde-Galerie in Wien



Selbstporträt von D. Velasquez
Original im Capitolinischen Museum in Rom

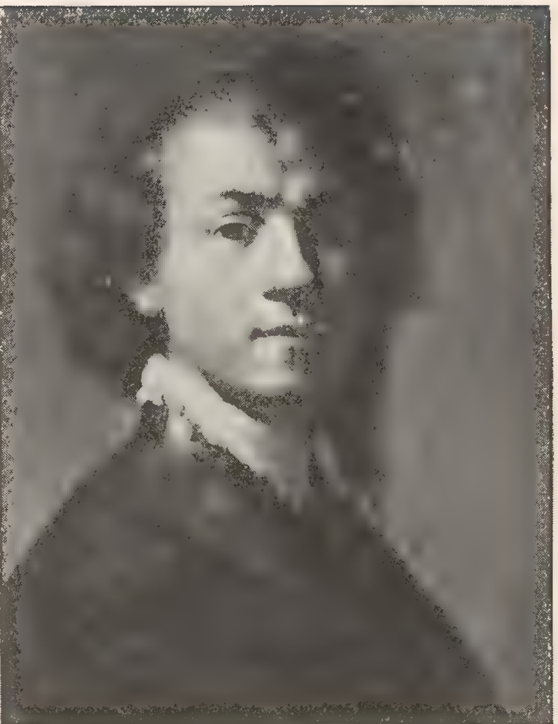


Papst Innocenz X. von D. Velasquez
Original im Palazzo Doria' in Rom



Der singende Jüngling
von Rembrandt

Original in der K. K. Gemälde-Galerie in Wien



Brustbild eines Jünglings
von Rembrandt

Original in dem Kgl. Museum in Haag



Der Rabbiner
von Rembrandt

Original in der Kgl. Gemälde-Galerie in Dresden



Rembrandt's Mutter
Porträt von Rembrandt,

Original in der K. K. Gemälde-Galerie in Wien

J. F. Müllers Sixtinische Madonna (1816) und Longhis Sposalizio (1820) zu erwähnen.

Baukunst. Verhältnismäßig spät aber mächtig wirkte das Vorbild der Antike auf die Baukunst Deutschlands ein, wie sich's namentlich in den Werken Schinkels (Hauptwache von 1816, Schauspielhaus 1817, Altes Museum 1825) und Klenzes zeigte (Glyptothek 1816, der 1826 die bereits in schwächerem Geist entworfene alte Pinakothek und die Allerheiligenkirche folgten).

541. Turner. In England wurden die gesamten Bestrebungen der vorhergehenden Zeit durch Turner (Sonnenaufgang 1813, Crossing the brook 1815 und weiter die Ansicht von Richmond Hill von 1819, die bereits den Uebergang zu einer neuen, auf freies malerisches Schalten ausgehenden Schaffenszeit des Künstlers bezeichnet) und durch Constable, der erst in der nachfolgenden Zeit seinen Höhepunkt, wenn auch nicht mehr in Bezug auf die Feinheit und Schärfe der Naturbeobachtung erreichte, mit steigendem Erfolg, von dem Genremaler Wilkin dagegen nicht mit dem gleichen Glück fortgeführt (1813 Blindekuhspiel, 1820 die Testamentseröffnung, 1822 The Parish beadle).

542. Die Zeit der Romantik. Beginn des Kolorismus (1822—30). Mit dem Jahre 1822 beginnt in Frankreich eine durchaus neue Epoche, die durch das Beispiel Englands stark beeinflußt wird, bald nach der Mitte der zwanziger Jahre auch in Deutschland sich bemerklich macht und gegen das Ende des Jahrzehnts zu der Pseudoblüte der belgischen Schule führt, welche von da an bis zur Mitte des Jahrhunderts eine führende Stellung in Europa behauptet.

Delacroix. Seit Géricault war Rubens der vorbildliche Meister unter den Alten geworden. Ihn behaupteten später auch die Wappers und Gallait studiert zu haben; derjenige Künstler aber, der wirklichen Nutzen aus solchem Studium zog, war Delacroix. Seine Dantebarke, mit der er 1822 hervortrat, bot Farben und eine malerische Behandlungsweise, die bis dahin unbekannt gewesen waren. 1824 folgte sein Gemetzel auf Chios, bis ihn im Jahre 1831 das Gemälde der Freiheit in der vollen Ausbildung seiner Eigenart zeigte, von der er in der Folgezeit zu immer reicheren Gestaltungen aufstieg.

Constable. Gleichzeitg entfaltete auch der Landschafter Constable in England die höchste Farbigkeit (Salisbury Cathedral 1823, das Kornfeld 1826, Hampstead Heath 1830); 1824 wurden einige seiner Bilder bekannt.

543. Aufschwung der Genremalerei. In demselben Jahre aber, wo Delacroix hervortrat, begann in Frankreich eine andere Richtung sich auszubilden, die, von den belgischen Historienmalern aufgenommen, für viele Jahrzehnte der europäischen Malerei den Stempel aufdrücken sollte: die Genremalerei, ursprünglich aus der klassizistischen Schule hervorgehend, dann aber durch das Studium der alten Holländer weiter entwickelt. Als ihre Vertreter treten 1822 Horace Vernet, Leopold Robert und Delaroche auf den Plan. Für Robert bilden sein neapolitanischer Improvisator von 1824, dann die Rückkehr vom Fest der Madonna d'Arco (1827) und die Schnitter in den pontinischen Sümpfen (1830) die Hauptstufen seiner Wirksamkeit; für Delaroche die Scene aus der Bartholomäusnacht (1826), der Tod Elisabeths (1827), die Söhne Eduards

und Cromwell (beide 1831). Ihnen folgten nun Schnetz, Ary Scheffer (Faust und Gretchen 1831), Devéria (Geburt Heinrichs IV. 1827), Cogniet (Der bethlehemitische Kindermord 1829). Horace Vernet trat 1831 mit seiner Judith hervor. Nachfolge fand diese Richtung, die durch das neue Aufleben der Geschichtsforschung (Raumer, Thierry, Guizot) gefördert war, zuerst in Düsseldorf, wo Theodor Hildebrandt und Lessing (Trauerndes Königspaar 1828) sich ihr anschlossen; dann in Belgien, wo Wappers 1830 seinen Bürgermeister von Leiden schuf. In England wirkten Newton und Leslie in ähnlichem Sinne.

544. **Andere Richtungen.** — Landschaft. Auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei bahnten Huet und Watelet in Frankreich eine gewisse Erneuerung an; den Hauptanstoß aber gab der Engländer Bonington, der im Jahre 1824 die Art Constables in Paris bekannt machte. Um 1830 trat Georges Michel als ein Künstler eigenen Gepräges hervor, jedoch ohne besondere Beachtung zu finden. Erst der Schule von Barbizon, die 1831 begründet wurde, war es vorbehalten, eine nachhaltige Wirkung auszuüben und einen völligen Umschwung in der Landschaftsauffassung herbeizuführen. — In Deutschland wirkte Ludwig Richter, der bald nach 1825 einige seiner schönsten Landschaften schuf, noch ganz im Sinne der klassizistischen Schule Kochs; eine neue Anschauung ging von Bürkel, der um 1826 in München hervortrat, ferner von Lessing (Klosterhof im Schnee 1828) und Schirmer in Düsseldorf und endlich von Rottmann in München, der 1829 seine Arkadenmalereien begann, und von Gurlitt in Hamburg aus.

Klassizismus. Die klassizistischen Bestrebungen fanden durch Cornelius' bedeutende Schöpfungen in München (Die Unterwelt 1820, den Untergang Trojas 1825, seit 1831 die Kartons für die Ludwigskirche) neue Nahrung; zahlreiche Schüler sammelten sich um den Meister (Kaulbach 1826, Schwind 1827); in Frankreich schuf Ingres 1824 sein Gelübde Ludwigs XIII.; aber diese Richtung stand nunmehr bereits ganz vereinzelt da.

Freiere Regungen. Einer der begabtesten unter ihren Anhängern, der früh verstorbene Oldach in München, schuf seine vorzüglichsten Werke (Der Stammbaum 1828, die miniaturartig behandelte Johanneskirche 1829) ganz unabhängig von ihr. Mehr und mehr wurde es zur Losung, das Leben der Gegenwart in den Kreis der Darstellung zu ziehen, was in Frankreich zuerst durch die volkstümlichen Illustrationen Monniers und Raffets, in England durch Cruikshank, in Deutschland durch den feinen und tüchtigen Anton Krüger (Parade 1829) geschah.

545. **Die Blütezeit der Romantik (1830—48).** In der Zeit zwischen der Revolution von 1830 und derjenigen von 1848 entwickelten sich die Richtungen, welche das vorhergehende Jahrzehnt gezeigt hatte, die Genremalerei historischen wie alltäglichen Inhalts und die dekorative Kunst von Delacroix, in regem Wetteifer mit der namentlich in Deutschland weiter geförderten heroischen Malerei; der eigentliche Fortschritt aber bereitete sich auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei und dem der Bildhauerei vor und zwar für beide in Frankreich. Die Namen der Schule von Fontainebleau einerseits und des Bildhauers Barye andererseits bezeichnen diesen Umschwung.

546. **Die Schule von Fontainebleau.** Unter Anführung von Dupré zogen 1831 die Pariser Künstler nach und nach in den Wald von Fontainebleau und gründeten dort die Künstlerkolonie Barbizon, aus der als der arbeitsamste und an Ergebnissen reichste Théodore Rousseau hervortrat (1834 Côtes de Grandville, 1835 Kastanienallee, 1838 Vallée de Tiffange, 1844 Waldsumpf); im Jahre 1848 endlich konnte er als anerkannt gelten. 1838 hatte sich ihnen Daubigny angeschlossen, 1840 machte sich Diaz durch seinen Abstieg der Zigeuner bemerklich. Diese Künstler suchten den poetischen Duft und den Farbenzauber aus der Natur zu ziehen, statt solche künstlich in ihre Bilder hineinzulegen; ihnen waren die Augen durch die Werke der Engländer geöffnet worden. Abseits von ihnen, aber in gleichem Streben, wenn auch von einer treuen Wiedergabe der Natur fast gänzlich absehend, verfolgte Corot seine Ziele; auch er drang gleichzeitig mit Rousseau durch. Das wichtigste Ergebnis dieser ganzen Schule dürfte aber doch sein, daß sie das Erscheinen Millets, der 1848 mit seinem Kornschwinger hervortrat, ermöglichte.

547. **Andere Richtungen.** Der Bildhauer Barye ging aus der klassizistischen Schulung hervor, wußte jedoch sie zur Darstellung packendsten Lebens zu verwenden. Von 1831 stammt sein Tiger und Krokodil, von 1833 der Löwe und die Schlange, von 1847 sein ruhender Löwe. 1836 schuf Rude, der auf das nachfolgende Geschlecht eine so starke Wirkung ausüben sollte, seine Bildwerke am Arc de triomphe.

Delacroix fertigte 1833 seine Malereien für die Deputiertenkammer, 1841 seine Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer, 1847 die Malereien im Palais Bourbon. Ihm am nächsten kam an Farbenfreudigkeit Decamps mit seiner Runde von Smyrna (1831). Im übrigen entwickelten sich die Zeichner wie Charlet Gavarni und besonders Daumier, der auch ein ganz vortrefflicher Maler war, zu besonderer Bedeutung. — Wie ein vereinzeltes Aufleben des echten Pathos eines Gros und Géricault erscheint 1840 Bouchots 18. Brumaire; während Meissonier (sein Leser, aus dem gleichen Jahre 1840) bereits einen Vorläufer der Genrekunst der fünfziger Jahre bildet. — Aus dem gleichen Streben wie bei Bouchot geht die Monumentalkunst des Belgiers Wiertz hervor, doch ohne die dafür erforderliche künstlerische Kraft.

Menzel. Meissonier aber findet in Deutschland sein bedeutenderes Widerspiel an Menzel, einem Künstler, der seiner Zeit gleichfalls um Jahrzehnte vorausgeeilt war (1833 die Lithographieen Künstlers Erdenwallen, 1836 die Blätter zur brandenburgisch-preußischen Geschichte, 1840 die Illustrationen zur Geschichte Friedrichs des Großen, 1843 diejenigen zu den Werken des Großen Königs). Gleichzeitig mit ihm schuf Ludwig Richter seine volkstümlichen Holzschnitte.

548. **Der Klassizismus.** Der Klassizismus wird in Frankreich nur noch durch Ingres vertreten (von 1832 und 1834 seine Bildnisse Bertins und des Grafen Molé, von 1842 seine Apotheose Homers). In Deutschland aber wirken Cornelius (1835 Karton zum Weltgericht, 1841 Beginn der Camposantobilder, 1846 die Apokalyptischen Reiter) und Overbeck fort (1833 der Triumph der Religion, 1843 die Evangelienbilder, 1847 die sieben Sakramente), Schnorr malt seit 1835 die Bilder

in der münchner Residenz, Schinkel baut 1832 die Berliner Bauakademie, Rauch schafft 1833 seine Viktorien und 1839 das Friedrichsdenkmal; dazu tritt ein neues Geschlecht auf den Plan: Preller mit seinen ersten Odysseelandschaften (1832), Kaulbach mit seiner Hunnenschlacht (1834), der Zerstörung Jerusalems (1838) und den Malereien im Treppenhause des Berliner Museums (1847), Genelli mit seinem Wüstling (1840) und seiner Hexe (1842), vor allem aber der gewaltige Rethel, der den starren Umriß zu neuem, eigenartigem Leben zu erwecken wußte (1830 die Aachner Rathausbilder, 1842 der Hannibalzug, 1848 die Todesbilder und 1849 als sein letztes Werk der Totentanz). Auf dem Gebiete der Architektur schuf Gärtner 1832 seine Münchner Bibliothek, Semper 1838 sein Dresdner Theater, 1846 das dortige Museum; die Bildhauerei sah Höhnel erstehen (Dresdner Theaterfeier von 1838). — Aus den übrigen Ländern ist nur der Engländer Dyce zu nennen, während der Russe Brüllow (1834 Untergang von Pompeji) in theatralischem Pathos stecken blieb.

549. **Die Genremalerei.** Die herrschende Stellung nahm während dieser Zeit diejenige Malerei ein, welche während des vorhergehenden Jahrzehnts in Frankreich durch die Vernet, Robert und Delaroche ausgebildet worden war. Gekennzeichnet wird sie durch das Vorherrschen des Genrebildes, wenn auch nicht im Sinne der holländischen, im wesentlichen auf eine schlichte Wiedergabe der Natur ausgehenden Kabinettsmalerei, sondern mit dem augenscheinlichen Bestreben, durch das Gegenständliche zu unterhalten oder zu belehren. In ihrer Ausdehnung auf das Geschichtsbild wie die Landschaft findet diese Richtung ihr Gemeinsames aber darin, daß alle Bestandteile der Darstellung wie auf einer Bühne angeordnet und sowohl in einem künstlichen, übertriebenen Atelierlicht wie in einer unnatürlichen, sei es bunten sei es gewaltsam harmonisierten Färbung vorgeführt werden. Die Hauptwerke dieser Art sind in Frankreich Robert-Fleurys Scene aus der Bartholomäusnacht (1833), Delaroches Hinrichtung der Jane Grey (1834), seine Ermordung des Herzogs von Guise (1835) und der vielgerühmte Hémicycle (1837), Vernets Rebekka am Brunnen (1835) und Eroberung der Smalah (1844), Cogniets Tintoretto seine tote Tochter malend (1843) und Gleyres Illusions perdues (gleichfalls von 1843). Für die vielen Schlachtenbilder, die zu jener Zeit geschaffen wurden, begründete Louis-Philippe 1833 das Museum von Versailles. Eine Stellung für sich nahmen in den dreißiger Jahren der Bildnismaler Gigoux, in den vierziger Jahren der Genremaler Tassaert ein. — Die Landschaft wurde durch Bertin, Aligny, den jüngeren Isabey, Delaberge, Marilhat, endlich durch den Tiermaler Troyon vertreten, der seine Hauptthätigkeit erst im folgenden Jahrzehnt entfaltete; besonders aber durch die beiden Schweizer Diday und dessen Schüler Calame (1842 Eichen im Sturm, 1847 Ruinen von Pästum) und den belgischen Tiermaler Verboeckhoven.

550. **Die Historienmalerei.** In Düsseldorf wirkten weiter Theodor Hildebrandt (der Krieger und sein Kind 1832, die Söhne Eduards 1835), Lessing (Hussitenpredigt 1836, Huß auf dem Konzil 1842), ferner Bendemann (Trauernde Juden 1832), Karl Sohn (die beiden Leonoren 1834), Jordan (Der Heiratsantrag auf Helgo-

land gleichfalls 1834), Hübner, Hasenclever, endlich der Norweger Tidemann. Im übrigen Deutschland Karl Begas (Lorelei 1835), Eduard Meyerheim (Der Schützenkönig 1836), Spitzweg. Diesen Bestrebungen erwiesen sich günstig die zu Ende der zwanziger Jahre begründeten Kunstvereine zu München und zu Düsseldorf (für Rheinland und Westfalen). Eine Stellung für sich nahmen der gesunde Hamburger Bildnismaler Gensler und der Berliner Krüger (Huldigung für Friedrich Wilhelm IV. 1840) ein. Die Landschaft wurde durch Ludwig Richter (Ueberfahrt nach dem Schreckenstein 1837), Lessing (Waldlandschaft von 1838) und den Hamburger Kauffmann gepflegt. Von den vierziger Jahren an begannen die deutschen Landschafter wieder nach Italien zu ziehen, wie früher zwischen 1814 und 1830. 1839 ging als der erste Schirmer dorthin, in demselben Jahre auch Gurlitt, der 1843 dorthin zurückkehrte. 1843 folgten Andreas Achenbach, der eben von Norwegen zurückgekehrt war, und Dreber; 1845 ging Oswald Achenbach dorthin, 1850 Böcklin (bis 1857, dann wieder 1862 und endlich 1874 zu mehr als zehnjährigem Aufenthalt). Bis 1857 war Ruths dort, 1860—62 Kamecke. 1873 kehrte Andreas Achenbach nochmals dorthin zurück.

Belgische Geschichtsmalerei. Einen wesentlichen Aufschwung nahm unter diesen Verhältnissen die belgische Geschichtsmalerei, die bereits 1830 durch Wappers' Bürgermeister von Leiden ihre weithin nach außen sichtbare Gestalt gewonnen hatte. 1834 ließ derselbe Künstler seine Scene aus der Revolution folgen, 1836 trat de Keyzer mit seiner Schlacht von Courtrai auf, zu Anfang der vierziger Jahre aber feierte de Biefve mit seiner Unterzeichnung des Kompromisses und Gallait mit seiner Abdankung Karls V., die ihre Wanderung durch Europa machten, und denen sich Slingenayer mit seinem Untergang des Vengeur anschloß, allgemeine Triumphe, die die Antwerpner Akademie zu einem Mittelpunkt für die Studien der Künstler Europas, namentlich Deutschlands, machten. Hofmann zog 1845 dorthin, 1846 Gentz, 1848 Böcklin, im Anfang der fünfziger Jahre Leighton, Spangenberg, Feuerbach, Henneberg, Piloty, Lindenschmidt, Alma Tadema. Leys und der Genremaler F. de Brackeleer sind in diesem Zeitraum noch zu erwähnen.

England. Die Bedeutung Englands trat jetzt mehr zurück; der Symboliker D. Scott wirkte dort, Wilkie wandte sich dem Historienbilde zu (sein John Knox von 1832), Daniel Maclise war der herrschende Maler. Ein neuer Geist begann jedoch auch dort sich zu regen, als 1843 ein Wettbewerb für die Ausschmückung des neuerrichteten Parlamentsgebäudes ausgeschrieben wurde. Maddox Brown, der einen so wesentlichen Einfluß auf die Ausbildung der Präraphaeliten ausüben sollte, trat bei dieser Gelegenzum erstenmal hervor.

Frankreich. In Frankreich aber bereitete sich gleichfalls ein Umschwung vor, der durch Coutures Romains de la décadence von 1847 und durch Chenavards Kartons für das Pantheon (von 1848) bezeichnet wird.

551. Die Zeit der Genremalerei. Paris als Mittelpunkt der Kunst (1849—67). Die Zeit unmittelbar nach der Mitte des Jahrhunderts stellt sich als eine solche des Uebergangs dar. Die Genremalerei verfeinert sich immer mehr, ohne eine wesentlich neue Gestalt anzunehmen; die Monumentalmalerei

bringt ihre letzten, durchaus von romantischem Geist erfüllten Schöpfungen hervor, um dann als Ganzes von der Bildfläche zu verschwinden; dafür ersteht, anschließend an Couture, eine neue Art dekorativer Malerei, die ein Mittelding zwischen dem Genre und der Monumentalmalerei bildet. Im Revolutionsjahre selbst aber traten zwei neue Richtungen hervor, die allmählich das Wesen der europäischen Malerei von Grund aus umstürzen sollten: in England die Präraphaeliten, in Frankreich Millet und gleich darauf Courbet. Zu Anfang der sechziger Jahre endlich beginnt in letzterem Lande der Anfang des Impressionismus sich bemerklich zu machen, der die letzten drei Jahrzehnte des Jahrhunderts beherrschen sollte.

Frankreich. Die Genremalerei, die immer mehr auch in das Landschaftsfach eindringt, wird in Frankreich hauptsächlich durch Meissonier vertreten, der zu Anfang der fünfziger Jahre auf der Höhe seines Könnens steht und 1864 sein „1814“ malt. Zur Zeit der Pariser Weltausstellung von 1885 stehen auf dem Gebiete der Landschaft mit Staffage in Blüte: Troyon (zur Feldarbeit getriebene Ochsen 1855), Rosa Bonheur (Pferdemarkt 1853), Breton (Rückkehr der Schnitter 1853, Abberufung der Aehrenleserinnen 1859). Millet verfolgt zu abgelegene Ziele, um schon jetzt durchdringen zu können. Die volle Herrschaft besitzt die akademisch korrekt gebildete Schule, vertreten durch Hébert und Hamon (Menschliche Komödie 1852), denen sich seit 1855 Cabanel (Venus 1862), Bouguereau und Gérôme (blüht um 1861) anschließen. Der Bau der prunkhaften, aber auf solidem Können begründeten Pariser Oper durch Garnier (1861—74) giebt Baudry Gelegenheit, auf dem Gebiet akademischer Dekoration seine Kräfte zu entfalten (Die Perle und die Woge 1863, die Malereien im Foyer der Oper seit 1866); ihm schließen sich Lefebvre und Henner, auf dem Gebiete des Bildnisses Bonnat an. Eine strengere Richtung verfolgen Delaunay und der eigenartige Gustave Moreau (1866 Mädchen mit dem Kopf des Orpheus). Fromentin bringt die Orientmalerei auf einen Höhepunkt (1863 Falkenjagd); in die Fußstapfen Meissoniers tritt Detaille. Die Genre- und Landschaftsmaler strömten in dieser Zeit zahlreich nach Paris, um dort ihre Studien zu machen, so Schreyer in den sechziger Jahren, Lier 1861—64 (bei Dupré), Defregger 1863—65, Fortuny 1866, Salmson und Baisch 1868, 1872 Boldini; bis 1871 lebte dort Jacob Maris (Schüler von Hébert).

Deutschland. In Deutschland stellt sich Knaus, der Paris zu seiner weiteren Ausbildung benutzte, in die vorderste Reihe (Die Falschspieler 1851, die goldene Hochzeit 1858, die Dambrettspieler, ein Meisterwerk intimer Kunst, von 1862). Vautier trat gegen Ende der fünfziger Jahre auf. Menzel geht noch seine eigenen Wege und steht abseits von der allgemeinen Bewegung, bis er erst in seinen 1867 durch einen Besuch von Paris eingegebenen Genrebildern sich dem Zuge der Zeit, dann aber gleich in höchster Vollendung, anschließt. Die deutschen Künstler, welche um die Mitte des Jahrhunderts auf die Antwerpner Akademie gegangen waren, um das neugeschaffene Genre der Historienmalerei sich anzueignen, besuchten unmittelbar darauf Paris, um sich von dort die Geheimnisse der Technik zu holen. So war Steffeck 1839 zu Delaroche gegangen, Gustav Richter lernte 1844—46

bei Cogniet; 1845 war Heinrich Hofmann dort, 1846 Gentz, 1848 Böcklin, zu Ende der vierziger Jahre Rahl; Vautier studierte 1847—50 bei Hébert; 1851 gingen Spitzweg, Ed. Schleich, Pettenkofer dorthin, 1852 Knaus und Piloty; vor allem macht sich der Einfluß Coutures geltend: Victor Müller war von 1849 an sein Schüler, Spangenberg, Feuerbach, Plockhorst von 1851, Henneberg von 1852 an. Den dritten Studienplatz bildete für die deutschen Künstler Italien. Piloty ging 1847 dorthin (und zwar bezeichnender Weise nicht nach Rom, sondern nach Venedig), 1857 kehrte er dorthin zusammen mit Lenbach zurück, der 1862—65 wiederum in Italien war. Gustav Richter verbrachte dort die Jahre 1847—49, Heinrich Hofmann 1854—58; Spangenberg 1857—58, Grosse 1858 bis 1859, dann 1865—67; Feuerbach ging 1854 nach Venedig, Henneberg besuchte 1861—63 Italien, Marées zog 1864 hin (um dort zu bleiben), Makart 1867. Die Hauptwerke, welche diese Zeit bezeichnen, sind Leutzes Uebergang Washingtons über den Dalaware (1851), Pilotys Gründung der Liga (1854), sein Seni (1855), der Nero (1861) und die Ermordung Cäsars (1865); ferner G. Richters Erweckung der Tochter des Jairus (1856), Hausmanns Galilei vor dem Konzil (1861). Die Gründung der Weimarer Akademie im Jahre 1860, an der Graf Kalckreuth, Böcklin, Lenbach, Genelli, Ramberg, Pauwels wirkten, war geeignet, diesen Bestrebungen eine weitere Stütze zu bieten. Lenbach malte seinen italienischen Hirtenknaben (1857), Scholtz sein Gastmahl der Wallensteiner (1861) und seine Freiwilligen von Breslau (1856), Gebhardt seine Erweckung der Tochter des Jairus (1864). In München wirkte von 1865 an Victor Müller, malte Gabr. Max 1867 seine Märtyrerin und in demselben Jahre Makart seine Pest von Florenz. München nahm in dieser Zeit als Malschule einen hohen Aufschwung, wozu die dortigen Ausstellungen, besonders die von 1858, 1869, 1879 nicht wenig beitrugen. Namentlich aus dem Atelier Pilotys gingen hervor Plockhorst (1850), Makart (1861—65), Oberländer, Max (1863—65), Leibl, Defregger, der Schwede Rosen (1870).

552. **Die Landschaftsmalerei.** Auf dem Gebiete der Landschaft sind zu nennen: Schleich und Oswald Achenbach, die um die Mitte des Jahrhunderts hervortraten, weiterhin der Tiermaler Volz. In die Mitte der fünfziger Jahre fällt die Blütezeit Schirmers. Nach Düsseldorf, wo er bis 1853 gewirkt hatte, zogen damals die jungen Schweden; Ruths wurde 1851 sein Schüler, Gude wirkte dort 1854—61 als Professor. 1861 kamen L. Munthe und Nilson hin, 1862 Kröner, von 1863—72 wirkte Oswald Achenbach als Professor; 1868 ging Ludwig hin, 1869 Normann; Dücker wurde 1872 Professor. — Morgenstern eroberte seit 1853 die Dachauer Gegend für die Münchner Kunst, Lier vermittelte um die Mitte der sechziger Jahre den Einfluß der Schule von Fontainebleau. In Karlsruhe, wo Schirmer von 1853 bis 1863 Direktor war und Lessing seit 1858 Galeriedirektor, während neben ihnen seit 1859 Ad. Schrödter wirkte, entfaltete sich in den sechziger Jahren eine gewisse Blüte, namentlich auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei; der Schüler, auf den die Akademie hauptsächlich stolz sein kann, war Thoma (seit 1859 Schüler Schirmers), wenn er auch leider damals, seit 1866, als er sein bestes Ge-

mälde schuf, auf gar kein Verständnis stieß. 1864—80 wirkte dort Gude, seit 1875 Riefstahl; 1877 zog Ludwig, 1880 Schönleber dorthin. — 1862 begab sich Ed. Hildebrand auf seine Reise um die Erde und brachte dadurch die Richtung auf das Exotische zu einem Abschluß. Nachdem zu Ende der zwanziger und in den dreißiger Jahren viele Franzosen, daneben auch die Engländer Lewis und Will. Müller nach dem Orient, die Deutschen Rottmann 1834—35 und die Architekten Semper und Hansen nach Griechenland gegangen waren, hatte in der Mitte der vierziger Jahre Eduard Hildebrandt Brasilien (während Bellermann Venezuela bereiste) und 1851 Aegypten besucht. Der Franzose Fromentin ging 1845 und 1852 nach Afrika, die Engländer Hunt 1854—55 nach Palästina und Aegypten, Goodall zu derselben Zeit nach Aegypten, der Deutsche Gentz 1847 und wiederum 1873 nach Palästina, der Italiener Pasini um die Mitte des Jahrhunderts nach dem Orient. — In den sechziger Jahren erreichte dieser Zug nach der Fremde seinen Höhepunkt. Horschelt war 1858—62 im Kaukasus, Gustav Richter 1861 in Aegypten, Höckert 1862 in Tunis; Fortuny um 1860 in Marocco, Houghton in den sechziger Jahren, Guillaumet 1865, Vernet 1868, Emile Wauters 1870 und 1880 im Orient. — 1874—76 ging Wereschtschagin, der schon 1867—68 in Turkestan gewesen war, nach Indien, 1875, dann 1884 nach Syrien; 1875 gingen L. Müller, Lenbach und Makart nach Aegypten, 1880—81 Bracht nach Palästina. — Auf dem Gebiet der Architektur ist nur der verzweifelte Versuch, 1851 in der Münchner Maximilianstraße gewaltsam einen neuen Stil zu begründen, hervorzuheben. — Die Plastik förderte Rietschels Lessing (1848—53), sein Doppelstandbild Schillers und Goethes (1857) und das von seinen Schülern Donndorf und Kietz vollendete Lutherdenkmal (1861) zu Tage; Rauch vollendete 1851 sein Friedrichsdenkmal, Schilling begann 1862 seine Tageszeiten, Begas 1863 sein Schillerdenkmal. Neue Bahnen wurden damit nicht eröffnet; die eingeschlagene Richtung aber blieb über das Jahrhundert hinaus in Geltung.

553. **Fortsetzung bestehender Richtungen.** Belgien. In den übrigen Ländern wird die Bewegung bezeichnet: in Belgien durch Gallait (Die Leichen Egmonts und Hoorns 1851, Egmonts letzte Stunde 1858), dem Leys 1864 mit seinen Antwerpner Fresken folgt, welche das Studium der deutschen Kunst bekunden; für das Landschaftsfach durch Boulenger, der um 1865 — wie Lier in Deutschland — die Art der Schule von Fontainebleau einführt.

England hat, neben seinen Präraphaeliten, wesentlich den Schotten Philipp aufzuweisen (La Bomba 1863, la Gloria 1864) und auf dem Gebiete der Landschaft Linnell (bereits um 1850). Anderwärts regt sich kein merkliches Leben.

Klassizismus. Die klassische Richtung, stark romantisch gefärbt, feiert, namentlich in Deutschland, noch ihre höchsten Triumphe, unmittelbar vor ihrem plötzlichen Verlöschen. Genelli hatte noch 1850 seinen „Künstler“ herausgegeben, Schnorr 1851 seine Bibelbilder und gleichzeitig Ludwig Richter seine köstlichen volkstümlichen Illustrationen veröffentlicht, Schwind 1853 seine Wartburgbilder gemalt. Auf der Münchner Ausstellung von 1858 bildeten seine Darstellungen zu den sieben Raben den Hauptanziehungspunkt; Preller hatte 1856 seinen

ersten Odysseecyklus geschaffen, Steinle 1854 seine Illustrationen zu Brentanos Märchen, ferner Neher seine Entwürfe für Kirchenmalereien; gleichzeitig schuf Ingres in Paris seine Quelle (1856) und stellte Cornelius in Berlin 1859 seine Camposanto-Kompositionen aus. 1862 auf der Brüsseler Ausstellung wurde die deutsche Kartonkunst auch dem Auslande bekannt. Da starben in demselben Jahre 1867 sowohl Cornelius wie Ingres. In England fand diese Richtung nur in Dyce einen Vertreter, der jedoch den Präraphaeliten im Grunde weit näher stand.

554. **Selbständige Regungen.** Bezeichnend für die Zeit nach der Mitte des Jahrhunderts ist das Auftreten so vieler selbständigen Künstlerpersönlichkeiten, die sich keiner der bisher betretenen Bahnen anschließen, und zwar sowohl in Frankreich wie in England, Deutschland und anderwärts.

In Frankreich wirkte noch Delacroix weiter (1849 Galerie d'Apollon, 1853 Malereien in St. Sulpice), schuf Théodore Rousseau seinen Sumpf in den Landes (1854), stellte Chenavard 1855 seine zahlreichen, nicht zur Ausführung gelangten Kartons für die Ausschmükkung des Pantheons aus. Daneben aber entwickelte sich Millet bald zu seiner vollen Eigenart (1857 die Aehrenleserinnen, 1859 das Angelus, 1862 der Mann mit der Hacke, der ihn auf der Höhe seines Könnens zeigt, dann die zahlreichen Pastelle) und wies namentlich Courbet durch seinen derben Realismus der Kunst ganz neue Bahnen zu einer kraftvollen Weiterentwickelung (1851 die Steinklopfer, 1855 die Sonderausstellung seiner Werke, das Begräbnis von Ornans, 1861 der Hirschkampf, 1865 die Woge, 1866 die Rehe am Waldbach). Méryon erweckte die Kunst der Radierung zu neuem Leben (1853 Pont-Neuf, 1854 Chor von Notre-Dame), worin ihm bald Whistler und Seymour Haden nachfolgten. Die sechziger Jahre endlich brachten das, was man als die eigentlich moderne Kunst bezeichnen kann: Puvis de Chavannes schuf 1861 seinen Krieg und Frieden, 1863 die Arbeit und die Ruhe für Amiens, Whistler stellte 1863 seine Weiße Dame aus, im gleichen Jahre Manet sein Déjeuner sur l'Herbe und seine Lola de Valence, 1865 seine Olympia; gleichzeitig begann Degas hervorzutreten. Zola legte 1866 das Programm dieser neuen Bestrebungen in seinem Buche Mes haines nieder. Zu dieser ganzen Bewegung hat der Einfluß der japanischen Farbenholzschnitte, die auf der Weltausstellung von 1867 zu allgemeiner Kenntnis gelangten, nicht wenig beigetragen. Durch diesen Geist wurden auch Fremde, wie Whistler (1856) und Leibl (1869) nach Paris gezogen.

In Deutschland wirkte Menzel unentwegt weiter, wenig beachtet und kaum verstanden, weil seiner Zeit um ein Menschenalter voraus: 1850 schuf er seine Tafelrunde von Sanssouci, 1852 das Flötenkonzert, 1856 die ergreifende Darstellung der Schlacht von Hochkirch, endlich 1861 das Krönungsbild; erst mit seinen Pariser Bildern von 1867 leitete er in die allgemeine Strömung ein. — Feuerbach, der Schüler Coutures, bildete den Vermittler zwischen französischer Technik und deutscher Auffassung, doch fehlte ihm die Kraft, bis zu einem eigenen Stil durchzudringen; nachdem er 1852 seinen Hafis in der Schenke geschaffen, sahen die sechziger Jahre seine (erste) Iphigenie (1862), seine Pietà (Mitte der sechziger), sein

Gastmahl des Plato (1867) erstehen, Werke einer Uebergangszeit, die von hohem Streben zeugen, das warme Leben und den Pulsschlag einer freien Persönlichkeit aber vermissen lassen. — Ganz in der Einsamkeit bereitete sich **Böcklin**, der Schüler Schirmers, auf die Thaten vor, die er als der Verkünder einer neuen kraftvollen Farben- und Erfindungswelt später verrichten sollte (Pan einen Hirten erschreckend 1861, der Einsiedler 1863, die Villa am Meer und die altrömische Schenke 1864, die Wandgemälde in Basel 1866). Auch Thoma trat bereits 1866 mit seinen ersten Leistungen vor die Oeffentlichkeit, ohne jedoch die verdiente Beachtung zu finden.

555. **Die Präraphaeliten.** Eine ganz eigenartige Bewegung machte sich in England geltend, die der **Präraphaeliten**, zu der Maddox Brown den Anstoß gegeben hatte. Nicht sosehr auf das Programm kommt es hierbei an als auf die Thaten, und die sind bei ihm wie bei den Präraphaeliten von demselben Streben nach genauem Studium der Natur und nach treuer Wiedergabe des Geschauten erfüllt. Brown selbst schuf 1849 seinen Lear, 1852 die Fußwaschung und begann in letzterem Jahre sein Work. Holman Hunt, der bereits 1848 mit seinem St. Agnes eve hervorgetreten, schuf 1851 die beiden Veroneser; Millais 1846 Lorenzo und Isabella, 1850 die Zimmermannswerkstatt, 1857 Sir Isumbras; Rossetti, der feurigste Geist in diesem Bunde, die Verkündigung (1850), Beata Beatrix (1863) u. s. w. In den sechziger Jahren wandte sich Millais von dieser Bewegung ab und lenkte in die Bahnen der gewöhnlichen Genremalerei ein.

Holland. Als ein schlichtes und gesundes, auf eigenen Füßen stehendes Talent ist dann in Holland Israels anzuführen, der zu Ende der fünfziger Jahre begann und bereits 1862 (die Wiege) seinen ersten durchschlagenden Erfolg zu verzeichnen hatte.

556. **Uebergang zur Freilichtmalerei (1868–74).** Der kurze Zeitraum von 1868–74 zeichnet sich insofern als eine Uebergangszeit, als in ihm in ganz Europa die **selbständigen** Bestrebungen in noch weit größerer Fülle hervortreten als bisher. Der Klassizismus, der allein noch in Deutschland fortgelebt hatte, verliert eines seiner Häupter nach dem andern; die Genremalerei tritt in den Hintergrund; ebenso das Historienbild. Die Künstler, die aus der alten Schule hervorgegangen sind, suchen durch Virtuosität zu ersetzen, was ihnen an Ueberzeugung und Begeisterung für den darzustellenden Inhalt abgeht. Ueberhaupt tritt bei den Vertretern aller Richtungen das Inhaltliche immer mehr zurück: Die erste Frage ist nach dem Können des Künstlers, sei es auf dem Gebiet der konventionellen Auffassung, sei es auf dem selbständiger Naturanschauung.

557. **Beginn des Impressionismus. Frankreich.** Nach beiden Richtungen bewahrt Frankreich die Führerschaft, ja in der Mitte der siebziger Jahre bewirkt es in der Malerei aller übrigen Länder einen vollständigen Umschwung, indem überall der in Frankreich ausgebildete Naturalismus zur Herrschaft gelangt. 1868 werden **Manets** Werke in seiner Sonderausstellung bei Durand-Ruel zum erstenmal einem größeren Publikum vorgeführt; das Jahr 1874 zeigt ihn auf der vollen Höhe seines Könnens (Argenteuil), an der Spitze der Impressionisten. Diese hatten 1871, gleich nach dem Kriege, bei

Nadar ihre erste Ausstellung veranstaltet. Pissarro und namentlich Monet suchten ihren Landschaften durch eine bis dahin unbekannte Zerlegung der Farben jenen Duft und jene Leuchtkraft zu wahren, welche in der ewig bewegten Natur vorhanden sind, durch die Harmonisierung aber zerstört werden. Bastien-Lepage wußte diese neue Weise mit der alten Technik zu verschmelzen, womit er freilich in einem Kompromiß stecken blieb, aber doch den Weg wies, auf welchem allmählich die neuerwachte Freude an Licht und Farbe wieder zu einem Gemeingut der Kunst werden sollte (das Bildnis seines Großvaters von 1873). Millet, der dieser Gestaltung der Dinge wesentlich vorgearbeitet hatte, starb bereits 1874. Courbet aber, dessen Werke 1869 in München ausgestellt wurden, begann wenigstens auf Deutschland eine mächtige und nachhaltige Wirkung auszuüben.

558. **Aufschwung der deutschen Kunst.** Hier war es namentlich Leibl, der von ihm beeinflußt, 1869 mit seinem Bildnis der Frau Gedon hervortrat; 1871 folgten die beiden Dachauerinnen, 1874 die lesenden Bauern. In den siebziger Jahren folgte ihm Trübner nach. Einsam schuf Feuerbach weiter (Medea 1870, Preisurteil und zweite Iphigenie 1871, Amazonenschlacht 1872). Wien, wohin er 1873 ging, war nicht der geeignete Boden für ihn. Ein Aufschwung war dort angestrebt worden, bezeichnet durch die Niederlassung Makarts 1869 und Sempers 1871; 1873/74 war auch Lenbach dort: doch die Wiener Weltausstellung von 1873, so glänzend sie ausfiel, bezeichnete zugleich das Ende und den Zusammenbruch dieser künstlich erzeugten Bewegung. Böcklin näherte sich immer mehr dem von ihm selbst gesteckten Ziel (Selbstbildnisse von 1871 und 1873), bis er es in Florenz', wohin er 1874 zog, ganz erreichte. Auch Thoma und der Bildhauer Hildebrand, der 1873 mit seinem schlafenden Hirtenknaben und seinem trinkenden Knaben hervorgetreten war, folgten ihm dorthin, wo namentlich der befruchtende Einfluß des unermüdlich strebenden Marées zu Tage trat. Liebermann, der 1873 hervortrat, gehörte ganz dem von Frankreich beeinflußten Geschlecht an, das im folgenden Zeitraum zur Herrschaft gelangte.

559. **Erneuerung der englischen Kunst.** In England erreichte jetzt Whistler seine volle Höhe mit den Bildnissen Carlyles (1873) und seiner Mutter (1874). Seinen eigenen Weg ging, nie die Größe aus dem Auge verlierend, Watts (Fata Morgana 1870). Millais schuf in seiner Nordwestpassage (1874) ein wenn auch nicht gerade selbständiges, so doch in koloristischer Hinsicht hervorragendes Werk. Daneben aber gelangte in diesem Zeitraum dort eine durchaus englische, von den Präraphaeliten mehr als man glaubt beeinflußte Schule zu kurzer Blüte, die sich vornehmlich an den Namen Fred Walkers anschließt (das alte Thor 1869, Harbour of refuge 1872). Im Sinne Walkers wirkten gleichzeitig Mason (Harvest moon 1872) und Pinwell (Gilbert Beckets Troth 1872), während Rooke (Geschichte der Ruth 1870) sich enger an die Präraphaeliten anschloß. Zu dieser Zeit begann London wieder einen gewissen Reiz auf die Maler des Festlandes auszuüben, wie einst zu Anfang der zwanziger Jahre. Schon 1865 war Lier dort gewesen, 1866 siedelte Legros dorthin über; 1870 bis 1871 gingen Pissarro und Monet, 1871 Tissot dorthin. Alma Tadema, der gleichfalls 1871 aus

Holland dorthin kam, hat bei aller brillanten Farbentechnik nur die Art Delaroches wieder zu neuem Leben erweckt. Endlich 1880 und 1882 war Bastien Lepage dort und 1885 der Schwede Zorn.

560. Die übrigen Richtungen. Auch sonst überall begann es sich zu regen. In Belgien gelangte seit 1870 die Skulptur zu einem kraftvollen Aufschwung, in Holland traten die feinfühligen Landschafter Mesdag und die beiden Maris hervor, in Dänemark Zahrtmann, in Rußland Repin mit seinen Schiffsziehern von 1873, während neben ihm Siemiradski, die beiden Makowski, Wereschtschagin zurücktraten; in Oesterreichisch-Polen Matejko.

Unter den französischen Künstlern, welche in dieser Zeit die Technik vervollkommnen, ohne ihr durch den Inhalt neue Nahrung zuzuführen, ragen neben Cabanel (Pavillon de Flore) Carolus Duran, Tony Robert-Fleury, J.-P. Laurens, Roybet hervor. Chénavard schafft 1869 seine Divine tragédie, Fantin-Latour verbindet mit schlichter Auffassung ein fein abgetöntes Kolorit. Als neue Talente stehen Regnault (der 1869 seinen Prim schafft und bereits 1871 stirbt) und der Genremaler Neuville auf. In der Architektur bezeichnet der Trocadero von 1874 einen Versuch, durch Verwendung fremdländischer Formen einen neuen Stil anzubahnen. Auf dem Gebiete der Skulptur bekundet allein Carpeaux (der Tanz 1869) das echte nationale Temperament.

In Deutschland schaffen Steinle (Schneeweischen und Rosenrot 1868), Führich (der verlorene Sohn, der Psalter u. s. w.) und Schwind (Melusine 1869) noch bis zuletzt mit voller Kraft. Doch stirbt in dieser Zeit eine der Größen nach der andern dahin: Overbeck 1869, Schwind 1871, Schnorr 1872, Kaulbach 1874. Große malt 1864 bis 1871 die Loggia des Leipziger Museums aus.

561. Die Zeit des Naturalismus. Der Aufschwung der Freilichtmalerei (1875—89). Von 1875 an begann ein ungeahnter Aufschwung allerorten infolge der Einwirkung des französischen Impressionismus. Die Schüler aus allen Ländern strömten in Paris zusammen: Liebermann ging bereits 1872 dorthin, Uhde 1879 (Schüler von Munkaczy), Hellquist 1882, Klinger 1883—86; ferner die Skandinavier Hagborg 1875, Kröyer (Schüler von Bonnat), Krohg 1880, Wentzer 1882, Karl Larsson. Im Lande selbst wirkte Lecoq de Boisbaudran mit Erfolg als Lehrer; die Weltausstellung von 1878 zeigte Frankreich auf der Höhe des künstlerischen Einflusses. Zugleich begannen die modernen jungen Koloristen wieder Italien aufzusuchen: Zahrtmann war 1875—78 dort, Kröyer etwa gleichzeitig, Eilif Petersen 1879 bis 83 in Rom, Zorn um 1880. Seit den siebziger Jahren lebte Pradilla in Rom, seit etwa 1880 Sargent in Florenz. 1887 zog Stauffer nach Italien, 1888 Klinger. — Andere wandten sich der fein abgedämpften Atmosphäre Hollands zu, die von Israels für die Kunst verwertet worden war: so Liebermann zu Anfang der siebziger Jahre, desgleichen Baisch; 1882 ging Uhde dorthin.

In Paris entfaltete von der älteren Generation jetzt Bonnat seine Hauptthätigkeit (1875 Bildnis der Pasca, 1877 Thiers, 1879 Victor Hugo, 1887 Kardinal Lavigerie); Baudry schuf 1887 seine Malereien im Kassationshof (starb 1886), Breton 1877 seine Aehrenleserinnen, 1888 die Etoile du berger; daneben wirkten Bouguereau

und der erfindungsreiche Illustrator Doré († 1883). In diese Zeit fallen Delaunays ausgezeichnete Bildnisse sowie Gaillards meisterhafte Radierungen († 1887). Viele der Spitzführer der vorhergehenden Zeiten raffte der Tod dahin, so in dem gleichen Jahre Corot und die Bildhauer Barye und Carpeaux; 1878 Courbet, 1883 Manet.

Die junge Generation läßt sich in drei Gruppen teilen. Die eine, welche die Malerei der vorhergehenden Zeit fortsetzt, wird gebildet durch Benjamin Constant und Gervex, die Schüler Cabanels, Detaille, der gegen Ende dieses Zeitraums seinen Höhepunkt erreicht, Neuville (Le Bourget 1878, er stirbt 1885), Carolus Duran, Jean Béraud.

Zur zweiten Gruppe, die im wesentlichen den neueren Bestrebungen huldigt, ohne die Kraft zu haben, zu voller Eigenart durchzudringen, gehört Bastien Lepage wie die ganze Schule von Lecoq de Boisbaudran (Fantin-Latour, Lhermitte, Cazin). Bastien Lepage erregt 1877 mit den Bildern seiner Eltern die allgemeine Aufmerksamkeit; denen folgen 1878 die Heuernte, 1879 die Kartoffelleserinnen und Jeanne d'Arc, 1881 der Bettler, 1882 L'amour au village, 1883 die Pfütze von Damvilliers; 1884 stirbt der Künstler in jugendlichem Alter. Als weitere Künstler sind zu nennen de Nittis, Roll, Dagnan-Bouveret (Le pain bénit 1886, das erste der Wallfahrtsbilder 1887), Raffaëlli; als Militärmaler thun sich Morot (Rézonville 1886) und Bertrand (Patrie 1881) hervor. Die Bildhauerei ist durch Dubois (Grabmal des Generals Lamoricière 1879), dann durch Frémiet und Dalou vertreten. Der belgische Radierer Rops geht 1875 nach Paris und schafft 1886 seine Diaboliques.

562. Blüte der französischen Malerei. In der dritten Gruppe thun sich von der älteren Generation hervor: Degas (der um 1882 seine Serie von Hüten schafft, im Hinblick auf das Kolorit wohl seine feinsten Werke), Gust. Moreau (Salome 1878) und Puvis de Chavannes (Malereien im Pantheon 1877/78, Ludus pro patria 1880, Pauvre Pécheur 1881, Doux pays 1882, Malereien in der Sorbonne 1889). Ihnen schließen sich von den jüngeren Galland (St. Denis 1885), Baudoin und besonders Besnard an (Malereien in der Ecole de Pharmacie 1884—88, in der I. Mairie 1887). Eine Stelle für sich nimmt Carrière ein (Bildnis des Jean Dolent mit seiner Tochter 1888). Die Impressionisten werden namentlich durch ihre Ausstellung bei Durand-Ruel 1877 bekannt; an ihrer Spitze steht als anerkannter Meister Monet, der um die Mitte der achtziger Jahre seine volle Reife erreicht (1889 die Ausstellung seiner Werke). Sisley, Renoir, Caillebotte sind unter ihnen zu nennen; um die Mitte der achtziger Jahre treten auch die Pointillisten Seurat und Signac mehr hervor. Für die ganze Bewegung tritt als einer der ersten Huysmans in seinen Salons seit 1879 ein. Von 1875 an entwickelt sich Forain zum ausgezeichneten Zeichner von Karikaturen; Chéret beginnt seit 1880 seinen eigenen Stil für das Plakat zu finden. Als Bildhauer tritt seit 1875 Rodin hervor.

563. Fortgesetzter Aufschwung in Deutschland. Auch Deutschland erfreut sich in dieser Zeit einer bedeutenden Blüte der Kunst. Freilich wirken dort verschiedene Gruppen von Künstlern, wenn auch noch nicht wie in Frankreich in offenem Kampf miteinander, so doch noch strenger

voneinander gesondert als dort. Neben den anerkannten Meistern schaffen andere ganz vereinzelt und ohne allen Zusammenhang mit dem Publikum ihrem Drange folgend fort; eine Reihe junger Künstler aber, die in Paris den Impressionismus kennen gelernt haben, bereiten in entsagungsvollem Kampf der neuen Kunst die Wege. Die Generation der Klassizisten und Romantiker stirbt in dieser Zeit so gut wie vollständig aus, so Führich 1876, Preller 1878, Richter 1884, Steinle 1886, Pfannschmied (der 1886 noch sein Vater Unser geschaffen) 1887. Allein Geselschap ist zu nennen mit seinen Wandbildern im Berliner Zeughause (seit 1882).

Dafür ist nun Menzel, der sich anderen Stoffen zuwendet, vollkommen zu Ehren gekommen (Eisenwalzwerk 1875, Zeichnungen zum zerbrochenen Krug 1877, Ballsouper 1879, Markt von Verona 1884). Neben ihm teilt Lenbach als der beste Bildnismaler der Zeit die Ehren (Döllinger, Liphart 1876, Bismarckbildnisse seit dem Ende der siebziger Jahre, Minghetti 1885). Der Liebling des Publikums ist Makart (Kleopatra 1875, Einzug Karls V. 1878, der Sommer 1881; er stirbt 1884). Piloty stirbt 1886; die Genremaler Knaus und Defregger (Heimkehr der Sieger 1876, Salontyroler 1882), neben denen Kurzbauer u. a. auftreten, schaffen aber rüstig weiter, ebenso Gabriel Max (Kindesmörderin 1877). Die Historiemalerei will nicht recht emporkommen: Werner, der 1875 Direktor der Berliner Akademie geworden, malt seine Kaiserproklamation in Versailles 1876; Spangenberg seinen Zug des Todes 1876, Janssen beendigt 1882 seine Fresken im Erfurter Rathause, Hofmann malt seinen vielbewunderten Jesusknaben im Tempel 1882, Lindenschmidt seinen Alarich 1886, Ferd. Keller seine Allegorie auf Kaiser Wilhelm 1888; der einzige, der zu voller Eigenart durchdringt, ist Gebhardt (Himmelfahrt Christi 1881, Waschung des Leichnams Christi 1883, Wandmalereien im Kloster Loccum 1884—90). In Dresden wird 1876 durch die Berufung von Pauwels, dem sich sein Schüler, der ausgezeichnete Bildnismaler Pohle zugesellt, eine Erneuerung angestrebt, die jedoch in den Anfängen stecken bleibt. In Gropius († 1880) verliert die Architektur eine feine Kraft, tüchtig am Alten geschult, die mit Vorsicht den neuen Bedürfnissen Rechnung zu tragen begonnen hatte (die Berliner Kunstgewerbeschule 1881 beendigt). Mit dem Jahre 1876 war im Kunstgewerbe die deutsche Renaissance zu voller Herrschaft gelangt; bei Gedons Tode (1883) hatte sie sich bereits ausgelebt.

564. Die neue Generation. Das jüngere Geschlecht, dem Henneberg († 1876) und Feuerbach (Konzert 1879, er stirbt 1880) vorgeleuchtet, gelangte in den achtziger Jahren mit Gussow (Bildnis seiner Frau 1880), Löfftz, Piglhein, Fritz August Kaulbach, Alb. Keller, Harrach, Leop. Müller, Herbst zur Herrschaft; vereinzelte Erscheinungen bilden darunter der jung verstorbene Fellmann († 1893), Arthur Kampf und Prell (Wandmalereien im Berliner Architektenhause 1878—82, Judas 1886). Von Genremalern sind Bokelmann und dann Claus Meyer und Brütt zu erwähnen; von Tiermalern Zügel und Baisch; um Gude herum, der 1880 nach Berlin geht, erwächst eine ganze Schar von Landschaftern, wie Ludwig, Kameke, Lutteroth, Dücker, weiterhin Schönleber und Bracht, und endlich Dill.

Eine dritte Gruppe bilden die

Jüngsten, die durchweg vom französischen Impressionismus berührt, seit der ersten Hälfte der achtziger Jahre sich zu erheben beginnen, um dann während des letzten Jahrzehnts des Jahrhunderts die Herrschaft zu führen. Es sind dies Leop. Kalckreuth (die Ackergäule 1889), Kuehl, Skarbina, Habermann, Olde (Im Morgentau), Bantzer, endlich die Münchner Dürr, Volz, Marr und Stuck. Auf dem Gebiete der Architektur betreten neue Bahnen Wallot und Thiersch mit ihren Reichstagsprojekten (1882), Hofmann mit seinem Reichsgericht (1885), Grisebach. Als Radierer thut sich Köpping hervor (Syndici 1887).

565. **Böcklin.** Unter den Künstlern, welche eigene Wege wandeln, steht nunmehr Böcklin in erster Linie. In dieser Zeit entstehen seine Kreuzabnahme (1876), die Gefilde der Seligen (1878), die Toteninsel und der Prometheus (1880), die (nicht zur Ausführung gelangten) Entwürfe für das Breslauer Museum (1881), das Spiel der Wellen (1883), dann das Schweigen im Walde (1886) und Vita somnium breve (1888). Thoma geht 1877 nach Frankfurt und dringt 1890 endlich durch; neben ihm fertigt seit 1875 Steinhausen in Frankfurt seine Lithographien. Haider beginnt zu Ende der siebziger Jahre, fängt aber erst gegen das Ende des Jahrhunderts an, bekannter zu werden. Leibl schafft in dieser Zeit seine Meisterwerke (die Frauen in der Kirche 1882, die [leider zum großen Teil zerstörten] Wildschützen 1885). Marées stirbt 1887 in Italien, wo er gelebt, und wird erst durch die Münchner Ausstellung von 1888 bekannt. Der Bildhauer Hildebrand befindet sich in seiner Vollkraft (Männliche Statue 1883). Der Kupferstecher Stauffer, der 1881 mit seinem gemalten Bildnis des Bildhauers Klein die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt, geht 1887 nach Rom, um bald darauf zu sterben. Der Bildhauer Geyger schafft seine Nilpferdgruppe in Bronze (1888), und radiert die Affendisputation (1889). Diez in Dresden fertigt seinen Gänsedieb (1876—80).

566. **Freilichtmalerei.** An der Spitze der jungen Generation schreiten Liebermann, Klinger, Uhde. Liebermann tritt 1881 mit seinem Altmännerhaus auf, dem die Spinnerinnen (1888) und die Netzeflickerinnen (1889) folgen. Klinger schlägt gleich mit seinem ersten Werk, den Zeichnungen zum Thema Christus, 1878, einen ganz neuen Ton an; 1879 folgen die radierten Skizzen, 1881 der Handschuh; 1885 fertigt er die Wandgemälde für die Villa Albers in Steglitz, 1886 sein Parisurteil und das Modell zum Beethovendenkmal. Uhde entfaltet seit seinem ersten Bilde, den Nähterinnen (1882), eine angestrengte Thätigkeit; 1883 folgt der Leiermann, 1884 Christus als Kinderfreund, 1885 Komm, Herr Jesu, 1886 das Abendmahl, 1887 die Bergpredigt, 1888 die Kinderprozession, 1889 die heilige Nacht. Diesen Bestrebungen, die mit der Schwierigkeit zu kämpfen haben, daß sie einen zu engen Anschluß an die französische Freilichtmalerei suchen, bahnt Helferich 1887 die Wege durch seine Broschüre „Neue Kunst". In Firle (Morgenandacht 1884, Im Trauerhause 1888), finden sie frühzeitig einen Bearbeiter, der sie äußerlich dem herrschenden Geschmack anzupassen versteht.

567. **Die übrigen Länder.** In England stirbt frühzeitig Walker (1875); auch Rossetti beschließt sein Leben (1882). Von

den Alten schaffen noch fort Watts, Millais (Yeoman of the guard 1877, Bildnis des Herzogs von Westminster 1878) und Whistler, der seine venetianischen Radierungen herausgiebt (1880 und 1887). Die Bestrebungen der vorhergehenden Zeit werden fortgesetzt durch Herkomer (Last muster 1875, Miß Grant 1886), Boughton, die Bildnismaler Frank Holl und Ouleß (Kardinal Newman 1879), die Landschafter Lawson und Dicksee. — An der Spitze der offiziellen Kunst stehen Leighton (seit 1878 Präsident der Akademie) und Poynter; ein neuer Präraphaelismus, der mit dem alten jedoch kaum mehr als das Streben nach ungebrochener Farbigkeit gemein hat, wird durch Burne-Jones (die Tage der Schöpfung 1876, Chant d'amour 1877, die Goldene Treppe 1878, Tod Arthurs seit 1881, Rad der Fortuna 1883, König Kophetua und das Bettlermädchen 1884) und Walter Crane (die Brücke des Lebens 1875, Geburt der Venus 1878, Kinderbücher seit 1879) vertreten. Als ausgezeichnete Illustratoren von Kinderbüchern treten zu Ende der siebziger Jahre noch auf Caldecott und Kate Greenawey. — Die junge Generation wird durch die Schotten Orchardson und Bettie, dann Guthrie vertreten, die Amerikaner Sargent (Dame in Schwarz 1881) und Stewart, in England durch J. R. Reid und die Brüder Moore, Henry den Marinemaler und Albert, den Maler der schönen, in antike Gewänder gekleideten Frauen.

Unter den übrigen Völkern streben die Skandinavier mächtig empor. In Dänemark und Schweden machen sich bereits 1875 die Anfänge des von Frankreich eingeführten Naturalismus bemerklich: in Dänemark tritt Kröyer in die vorderste Reihe (1881 Künstlerfrühstück, 1887 Französisches Komité, 1888 Musikalische Unterhaltung), Tegner fertigte 1886 seine Illustrationen zu Holbergs Komödien, 1888 tritt die seit 1884 reorganisierte Porzellanmanufaktur hervor; in Schweden tritt Karl Larsson auf (Malereien in Göteborg 1885). Norwegen setzt erst um die Mitte der achtziger Jahre ein, macht dann aber um so raschere Fortschritte: Thaulows Landschaften, Warenskjölds Bauernbegräbnis 1886. — In Rußland wirken Repin und Wereschtschagin fort; Ungarn zieht durch Munkaczys Christus vor Pilatus von 1883 die Aufmerksamkeit auf sich. — Belgien sieht einen großen Meister der Skulptur erstehen, Meunier (Der Hammermeister 1885), der jedoch erst gegen das Ende des Jahrhunderts zur Geltung kommt. — Der Versuch, den die Spanier mit der Wiederbelebung der großen Historienmalerei auf Grund der französischen Technik machen, verläuft sich innerhalb desselben Zeitraums: Pradilla, Cesadon, Benlliure (Vision im Kolosseum 1887) bezeichnen die Hauptnamen. In Italien erstehen neben Domenico Morelli und Michetti der früh (1887) verstorbene Favretto und Segantini.

568. **Die Sezession** (1890 bis 1899). Das letzte Jahrzehnt des Jahrhunderts steht überall unter dem Zeichen der Sezession, des vollzogenen Bruches mit der Vergangenheit. Die Kräfte, welche in den beiden vorhergehenden Jahrzehnten emporgekommen, beherrschen die Produktion, doch ohne Fühlung mit der großen Masse des Publikums gewinnen zu können. Infolge dessen ist wenig Fortschritt und wenig echte Arbeitsfreudigkeit zu verspüren: die Kräfte reiben sich





Die Amme
von
Franz Hals

K. Museum
in
Berlin

Kleines Porträt
von
Franz Hals

K. Museum
in
Berlin



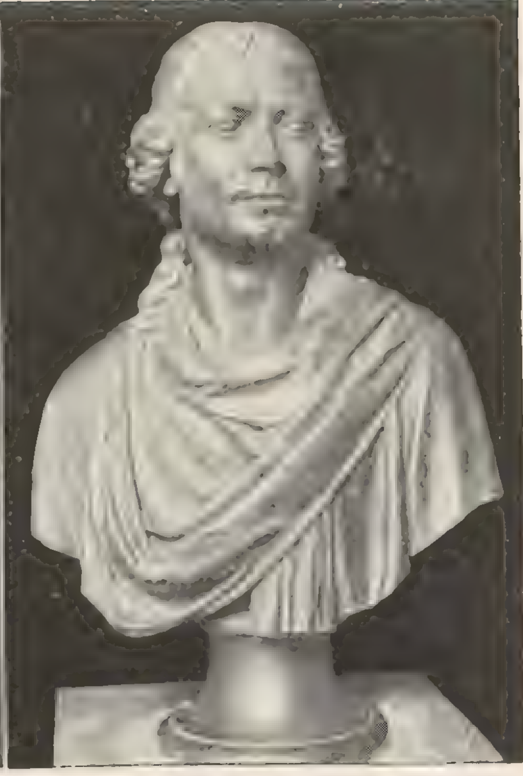
Festmahl der Offiziere der Bogenschützen St. Georgs
von Franz Hals
Original im Museum der Stadt Haarlem



Lavater



Schiller



Dannecker

Büsten von Johann Heinrich Dannecker im Museum in Stuttgart



Friedrich der Große
Denkmal von Chr. Rauch
Unter den Linden zu Berlin

vielfach auf im Suchen nach neuen Wirkungen, gelangen aber nur selten bis zu ruhiger Durchbildung des Gewollten. Das junge nachdrängende Geschlecht versucht es mit Symbolismus und Mystizismus und mündet schließlich in einen dekorativen Farbenstil ein, der mit dem Streben nach einer Erneuerung des Kunstgewerbes Hand in Hand geht: Talente, welche auf der festen Grundlage des Zeichnens wie der Farbentechnik eine Erneuerung der Kunst anzubahnen suchen, treten erst spät und ganz vereinzelt auf.

569. **Die junge Generation in Frankreich.** Frankreichs Kunst zeigt, trotz einzelner Anläufe, einen augenfälligen Rückgang. Noch schafft Puvis de Chavannes seinen Sommer (1891) und seinen Winter (1892); dann stirbt er 1898. In demselben Jahre 1898 sterben auch Gustave Moreau und der Landschaftsmaler Français; Meissonier war schon 1891 dahingeschieden, Galland 1892. Als einziger Vertreter der idealen Landschaft älteren Stils war Harpignies verblieben, dessen Anfänge in die sechziger Jahre zurückgehen. Auf dem Gebiet der impressionistischen Kunst wirken noch Degas, der sich einen breiten Stil aneignet, den er wesentlich für Pastelle verwendet; Monet schafft 1891 eine Folge der Heuhaufen (meules) bei verschiedenartiger Beleuchtung; Sisley wird 1899 vom Tode dahingerafft.

Einen wirklichen Aufschwung erlebt die französische Skulptur in dieser Zeit, dank dem anfeuernden Beispiel Rodins, der an seiner großen Bronzethür für das Pantheon fortarbeitet und 1898, in demselben Jahre, wo sein Modell zu dem Balzac-Denkmal zurückgewiesen wird, eine ältere Arbeit, den Kuß, zur Ausstellung bringt. An eine große Aufgabe macht sich Bartholomé in seinem Monument des morts (1895—99). Barrias behauptet seinen Standpunkt. Carriès (1894 jung verstorben) und Dampt thun sich auf dem Gebiet der kleineren Plastik hervor.

Unter den Malern der jungen Generation ragt namentlich Carrière hervor (Mutter mit ihren Kindern 1893); neben ihm machen sich Henri Martin und Aman Jean bemerklich. Gleichzeitig mit der Begründung der ersten Sezession in Europa (dem Salon des Champs de Mars 1890) ersteht der Plakatstil mit seinen verwandten Erscheinungsformen: Chéret steht da an der Spitze, Toulouse-Lautrec folgt ihm unmittelbar nach. In der Publikation der Estampe originale (1893) erreicht diese Richtung ihren Höhepunkt. Die Kleinkunst gewinnt 1891 zum erstenmal Zutritt zu den Salons; das Kunstgewerbe faßt 1895 durch die Begründung von Bings Art Nouveau Fuß. 1899 tauchen als eine vorübergehende Erscheinung die Neu-Impressionisten auf; gleichzeitig mit ihnen tritt ein Kreis jüngerer Kräfte zum erstenmal hervor.

570. **Die deutsche Hellmalerei.** In Deutschland, wo das Jahr 1890 den Sieg der Hellmaler (auf der Münchner Ausstellung) bedeutet, bilden sich auch allerorten Sezessionen: 1893 in München und Dresden, 1895 in Karlsruhe, 1897 in Wien, 1898 in Berlin; die Mannigfaltigkeit der Bestrebungen, die durchaus nicht bloß auf die Ausbildung der Freilichtmalerei, sondern überhaupt die Wiedereroberung der technischen Darstellungsmittel und eine Herausbildung der künstlerischen Eigenart gerichtet sind, ist aber hier weit größer. Die klassizistische Kunst verliert ihre letzten Vertreter: Grosse 1893, Geselschap, der seine Wandbilder in der Ruhmeshalle des Berliner Zeughauses vollendet,

1898. Im übrigen sind dieselben Künstler noch thätig, welche bereits in der vorhergehenden Periode zu erwähnen waren: Menzel freilich schafft nur noch wenig, Böcklin in dem Jahre 1892, wo er wiederum nach Florenz übersiedelt, seine Venus genitrix; die Ausstellungen, welche 1897 zu seinem siebzigsten Geburtstag veranstaltet werden, begründen dauernd seinen Ruf. Thoma malt seinen Wächter des Liebesgartens (1890), den Hüter des Thals (1893); 1899 verlegt er seinen Wohnsitz von Frankfurt nach Karlsruhe. Von Gebhardt stammt die Heilung des Gichtbrüchigen (1895). Reinhold Begas errichtet sein Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin (1897).

Prell entfaltet eine ausgedehnte Thätigkeit: 1888—92 schafft er die Wandmalereien im Hildesheimer Rathause, 1894 die im Breslauer Museum, 1899 die für den Palazzo Caffarelli in Rom; von 1891 an wirkt er in Dresden. Das gleiche gilt von Liebermann, seinem vollkommenen Gegensatz: 1890 entsteht dessen Frau mit den Ziegen, 1894 der Schweinemarkt, 1895 der Biergarten; auf der Berliner Ausstellung von 1897 gewinnt er die große goldene Medaille, 1898 wird er Mitglied der Berliner Akademie. Klinger entwickelt sich in dieser Zeit immer mehr zum Bildhauer; 1890 malt er die Pietà, 1891 die Kreuzigung, 1897 den Olymp; 1894 schafft er seine Brahmsphantasie; das Gebiet der Skulptur aber betritt er bereits 1892 mit seiner Salome. Auch Stuck entfaltet in der ersten Hälfte der neunziger Jahre seine Hauptthätigkeit (1891 die Kreuzigung, 1894 der Krieg); doch scheint von da an seine Entwickelung nicht fortzuschreiten. Ebenso wenig treten Uhde und Lenbach merklich hervor, obwohl sie fleißig weiter schaffen.

Ihre volle Kraft entfalten in dieser Zeit Kuehl, Kalckreuth, Olde. Kuehl wird 1895 nach Dresden berufen und belebt dort mit kräftigem Ruck das Ausstellungswesen. Kalckreuth begründet in dem gleichen Jahre in Karlsruhe die Sezession, 1899 in Stuttgart (von 1894 sein Gemälde: „Alter"). Von Olde ist aus dem Jahre 1895 „Die Familie" zu erwähnen. Neu treten hervor Haug („Im Morgenrot" 1891) und Weishaupt. Haider beginnt langsam in Aufnahme zu kommen. — Als Bildhauer schaffen weiter Hildebrand, Begas, Diez, Geyger. Von Hildebrand der Wittelsbacher Brunnen in München (1895), sein Marsyas und seine Luna, neben vielen vorzüglichen Bildnisbüsten (1899). Von Diez die Brunnen auf dem Neustädter Theaterplatz in Dresden (1894). Geyger beendigt seinen Stich der Primavera nach Botticelli (1894). Als neue Kräfte treten Seffner mit seinen Bildnisbüsten und Tuaillon hervor (Amazone 1895, der Sieger 1899).

571. **Die jüngsten Regungen.** Als weitere neue Namen sind zu nennen: Hodler, Corinth (Kreuzigung 1898), Slevogt, vor allem Ludwig von Hofmann, (Mann und junges Mädchen 1896), ganz zuletzt Sascha Schneider (Fresko in der Kirche zu Cölln bei Meißen, 1899) und Richard Müller (Barmherzige Schwester 1899); als Radierer Böhle (um 1894), als Zeichner Greiner. Als Vereinigungen erstehen die Worpsweder, an ihrer Spitze Vinnen (1893), dann Mackensen; daneben die Karlsruher und zuletzt die jungen Hamburger. Von nachhaltiger Wirkung ist Muthers Geschichte der modernen Malerei (1893); thatkräftige Unterstützung finden die Bestrebungen der jungen

Generation durch Tschudis Ankäufe für die Berliner Nationalgalerie.

1897 beginnt es sich auf dem Gebiete der Dekoration zu regen: es erscheinen verschiedene diesem Zweige gewidmete Zeitschriften; 1898 werden die Vereinigten Werkstätten in München gegründet; 1899 begründet der Großherzog von Hessen das Künstlerheim in Darmstadt.

572. Die übrigen Länder. In England hält der Tod reiche Ernte in diesem Jahrzehnt: der alte Maddox Brown stirbt 1893, Leighton und Millais 1896, Burne-Jones 1898 (1894 hat er noch die Liebe in den Ruinen gemalt). Auch William Morris, der durch seine Drucke, besonders den von Burne-Jones illustrierten Chaucer (1896), viel zur ästhetischen Bildung seines Volkes beigetragen, stirbt in diesem Zeitraum. Von den Amerikanern wirkt Sargent fort (Carmencita 1891); neu treten Dannat und Harrison hinzu. — Mit dem Anfang dieses Jahrzehnts treten die Glasmaler als geschlossene Gruppe auf, an der Spitze Lavery und Guthrie; doch gelangt die Entwickelung bald zum Stillstand. Als Neuerer auf dem Gebiete der Buchverzierung treten Anbrey Beardsley (1898 jung gestorben) und der Amerikaner Bradley, beide um 1894 auf; der Plakatstil findet gleichzeitig in Nicholson (Beggarstaff) einen ausgezeichneten Vertreter; 1898 endlich wird in London (Knightsbridge) die erste internationale und wirklich moderne Ausstellung eröffnet.

In Belgien schafft Meunier sein Relief der Arbeit (1893); neue Kräfte erstehen in Khnopff und Frédéric; 1894 werden die Ausstellungen der Libre Esthétique eröffnet. 1897 findet die denkwürdige Kolonialausstellung in Tervueren bei Brüssel statt, die dem modernen belgischen Dekorationsstil zum Siege verhilft und Van der Veldes Namen allgemein bekannt macht.

Aus den skandinavischen Ländern sind für Norwegen außer Werenskiold (Illustrationen zu Asbjörnsons Märchen, 1890) Skredsvig und Sinding zu erwähnen; für Dänemark Viggo Johansen und die in der Stille wirkende Freie Kunstvereinigung; für Schweden Liljefors; für Finnland Edelfelt. Italien betrauert 1899 den Tod seines Segantini; Spanien weist die Werke von Villegas auf.

573. Ausblick. So steht die gesamte Welt, etwas müde des Kampfes und durch Jahrzehnte fortgesetzter ungewöhnlicher Anstrengungen, der Frage gegenüber: wird das neue Jahrhundert den Sinn erschließen für die Dienste, die die Kunst den Bestrebungen nach erhöhter Kultur und gesteigerter Macht zu leisten vermag? und werden daraus für die Kunst die Aufgaben erwachsen, deren sie zu ihrer Erstarkung bedarf und die Volk und Künstlerschaft in dem gemeinsamen Ringen nach der Verkörperung lebendiger Ideale zusammenführen?

Das zu Ende gegangene Jahrhundert hat gezeigt, daß es Künstler giebt selbst dort, wo kein Bedürfnis nach Kunst vorhanden ist; sind aber die Bedingungen für ein gedeihliches Wachsen der Kunst vorhanden, so hat es noch nie an Kräften gefehlt, die Aufgaben zu lösen, welche die Zeit stellt.

Der Stil

von

Dr. E. Schwedeler-Meyer

574. **Das Wort „Stil“** rührt von dem lateinischen stilus her, dem Griffel, mit dem der Schreibende die Schrift in das weiche Wachs der Tafel ritzte. Der Ausdruck wurde alsdann auf die individuelle Gestaltung der Schriftzüge übertragen und weiter auf die dem Einzelnen eigentümliche Ausdrucksweise ausgedehnt. (Le style c'est l'homme). Für die bildende Kunst hat das Wort seine besondere Bedeutung. Es wird mit ihm sowohl die Darstellungsweise ganzer Schulen und Epochen bezeichnet, wie die des einzelnen Künstlers, und eine vollständige Geschichte des Stiles würde im Grunde nichts anders als eine ausführliche Schilderung der gesamten Kunstentwicklung sein, denn auch der unbedeutendste Künstler, auch die kunstärmste Zeit haben ihre eigene Art, zu schildern und zu erzählen. Im Besonderen versteht man aber unter Stilkunde oder Stillehre die Darstellung derjenigen Epochen der Kunstgeschichte, die durch gewisse formale Merkzeichen sich voneinander unterscheiden. Man spricht von einem antiken Stil, einem romanischen und gotischen Stil, der Renaissance, dem Barock, Rokoko und Klassizismus. Ihr Stil stellt die Summe der Eigentümlichkeiten dar, durch die sie sich von den vorhergehenden und nachfolgenden Perioden unterscheiden.

575. **Stil, Charakter, Manier.** Das Wort Stil sagt weniger als „Charakter“ und mehr als „Manier“. Wenn auch häufig von einem Stilcharakter oder einem charakteristischen Stil gesprochen wird, so ist die Identität der beiden Ausdrücke „Charakter“ und „Stil“ doch abzuweisen. Der Unterschied wird noch klarer, wenn man die von den beiden Worten abgeleiteten Adjektive „stilvoll“ und „charaktervoll“, „stillos“ und „charakterlos“ zusammenstellt. Stilvoll, das Wort im eigentlichen Sinne gebraucht, wird man ein Werk nennen, das besondere Merkmale aufweist, die entweder den Forderungen des Materials und des Zweckes oder denen der historischen Stile entsprechen, während das charaktervolle Werk, unbeschadet seiner stilistischen Korrektheit, zugleich ein treffendes Bild von der Kunstanschauung und Gesinnung eines Individuums oder einer ganzen Zeit giebt. Eine im 19. Jahrhundert erbaute gotische Kirche kann allen Anforderungen der Stilkorrektheit genügen, aber sie wird von den anderen in Be-

tracht kommenden Faktoren, von dem Charakter der Zeit, in der sie erbaut, des Bodens, auf dem sie steht und der Art ihres Schöpfers wenig uns erzählen können, höchstens daß sie ungewollt sich durch die mehr oder weniger gelungene Nachahmung als ein Spätling der Architektur verrät; es kann also ein Kunstwerk stilvoll und zugleich charakterlos sein.

Umgekehrt verhält es sich mit der Manier, einem Wort, durch das lediglich gewisse Aeußerlichkeiten eines Werkes bezeichnet werden sollen, kleine Absonderlichkeiten, Schönheitsfehler, die aus einem bestimmten Anlaß, sei es, um einem besonderen Zweck zu genügen, sei es durch irgend welche andere Umstände, entstanden sind, und die von den kritiklosen Nachahmern oder von der alt gewordenen Künstlerkraft des Urhebers ständig wiederholt werden, so daß sie zu einem ganz äußerlichen Erkennungszeichen werden.

576. **Die Stilperioden.** Mit einer gewissen Unbekümmertheit um den Bestand an Kunstwerken ist die Einteilung nach verschiedenen Perioden vorgenommen worden. Der antike Stil, die Kunst der Griechen und Römer, hat eine Abgrenzung nur nach seinem zeitlichen Ausgang, der ganz äußerlich durch das erste Jahr der christlichen Zeitrechnung bestimmt wird. Die ganze Zeit von Christi Geburt bis etwa zum Jahre 900 wurde noch bis vor wenigen Jahren für das dunkle Afrika der Stilentwicklung angesehen, erst jetzt treten die frühchristliche Kunst, die langobardische und karolingische Kunst als greifbare Erscheinungen aus der Finsternis hervor. Die Zeit von 900—1200 wird der Kunst des romanischen Stiles zugewiesen, 1200—1500 der Gotik. Das sechzehnte Jahrhundert nimmt die Renaissance, das siebzehnte das Barock in Anspruch, denen im achtzehnten Jahrhundert das Rokoko folgt, das am Ende des Jahrhunderts durch den Klassizismus verdrängt wird, dessen Lebensphasen je nach örtlichen Verhältnissen, z. B. in Deutschland, in Berlin sehr ausgedehnt, in München sehr kurz sind. Der „Zopfstil“ wird inkonsequent genug bald für das verderbte Rokoko gebraucht, bald für die dürftigen, antikisierenden Bauten aus dem Anfang des Jahrhunderts. Der Biedermeierstil hat im wesentlichen nur für das Kostüm und etwa die Zimmerausstattung eine Berechtigung, seine Zeit ist vom Wiener Kongreß bis ungefähr zum Jahre 1850.

577. **Die Namen der Stile.** Die Namen der Stile sind ebenso wenig glücklich gewählt, es sind zum Teil Spottnamen, zum Teil sind sie irreführend. Der antike und der romanische Stil sind noch die zutreffendsten Bezeichnungen, wenngleich der romanische Stil mit einer Ausschließlichkeit die Kunst der romanischen Völker betont, die nur für die Architektur zutreffend ist. Bei der Skulptur aber wird die deutsche Bildhauerkunst ganz ignoriert, die gerade zu jener Zeit einen hohen Grad der Vollkommenheit erreicht hatte. Das Wort Gotik rührt von einer verächtlichen Bezeichnung im Munde eines Italieners her und ist gleichbedeutend mit barbarisch. Renaissance ist die französische Uebersetzung von rinascimento dell antiquita und bezeichnet ganz einseitig das Wiederaufleben der Kunst des Altertums. Mit Barock soll die mißgestaltete und unorganische Form gewisser Perlen bezeichnet werden, und über den Ursprung des Rokoko sind die verschiedensten Hypothesen ge-

macht und mit großer Heftigkeit verfochten worden. Wahrscheinlich hängt es mit „rocail" zusammen und bezeichnet die in dem Ornament des Rokoko sich häufig findende Form der Muschel. Bei „Zopf-" und „Biedermeierstil" ist das Herabsetzende im Ausdruck ohne weiteres klar. Der eine will das Pedantische und Naturfremde bezeichnen, der andere macht sich über eine gewisse philiströse Sentimentalität und Bravheit lustig.

578. **In Frankreich** und zum Teil auch in England findet sich eine Einteilung, die auf den ersten Blick etwas Präziseres hat und praktische Vorteile verspricht. Das ist die Einteilung nach der Regierungszeit der Herrscher. So wird in Frankreich für die Renaissance die Bezeichnung François I., Henri II., François II. &c. gewählt, für das Barock Louis XIII. und XIV., für das Rokoko Régence und Louis XV., für das antikisierende Rokoko Louis XVI., und den Beschluß machen das Direktoire und das Empire, wenn man nicht den jetzt häufiger genannt werdenden Stil Louis Philippe noch mitzählen will. Der einzige Vorteil dieser Klassifizierung besteht in der Möglichkeit, gewisse Perioden, so die Renaissance und das Rokoko, durch die Mehrteilung schärfer zu charakterisieren. Im übrigen entsprechen die Regierungsjahre keineswegs dem Beginn und Ende der einzelnen Stilperioden. Es wäre auch absonderlich, wenn das Ableben oder der Regierungsantritt eines Monarchen, und sei es der mächtigste der Welt, nicht nur alte Kunstformen vernichten, sondern sogar neue an ihre Stelle zu setzen vermöchte. Aber auch die erstere Annahme ist eine barbarische Auffassung, als ob bei dem Tod eines Königs wie bei dem Begräbnis eines afrikanischen Negerfürsten alle lebenden Künstler getötet würden und ihm ins Grab folgen müßten. Zu welchen absurden Redewendungen diese Bezeichnungen führen können, zeigen manche Aufsätze in französischen Kunstzeitschriften, in denen ganz ernsthaft von dem Stil Louis XVI. zur Zeit Louis XIV. gesprochen wird, womit nichts anderes gesagt werden soll, als daß es sich um das Aufleben gewisser antiker Formen zur Zeit des Barockstils handelt.

579. **Stillehre und Kunstverständnis.** Wenn Kunstverständnis durch die Aneignung gewisser dem Gedächtnis einzuprägender Stilarten erlangt werden könnte, dann wäre diese Eigenschaft im deutschen Volke gewiß weit verbreitet. Eine Zeitlang schien es freilich, als ob ernsthaft die Absicht bestände, sei es nun mit Hilfe ästhetischer Formeln, sei es durch die Unterstützung, die die Kenntnis allerlei technischer Dinge gewährt, die Thätigkeit des Auges und der Anschauung durch die Arbeit des Verstandes und des Gedächtnisses zu ersetzen. Das waren jene Zeiten, als eine nachdenkliche Aesthetik das Wesen der Schönheit ergründen wollte und schließlich zu dem Resultat kam, daß jedem Kunstwerk eine Idee zu Grunde läge, die eigentlich das Wesentliche wäre und die nur durch eine äußere Schale, durch die Form, wenn nicht verhüllt, so doch schicklich bekleidet würde. Und wenn es nun gelänge, durch alle diese Umhüllungen hindurch zu spähen, dann zeige sich die Schönheit in ihrer wahren Gestalt. Wenn es früher einmal ein geistreiches **Paradoxon** gab, daß die Sprache dem Menschen gegeben sei, um seine Gedanken zu verbergen, so wurde jetzt die Form für eine, wenn nicht ganz überflüssige, so doch ziemlich bedeutungslose Bekleidung erha-

bener Ideen angesehen, und es war eigentlich nicht recht einzusehen, warum alles dies Erhabene, Edle und Gute sich einer solchen Verkleidung bediene, die die Erkenntnis nur verzögerte oder, wenn es ein besonders spitzfindiger Künstler war, sie gar unmöglich machte. Auch das war einigermaßen peinlich, daß manches Werk, dem doch von manchem ein großer Wert beigemessen wurde, so blitzwenig Idee zeigte. Ein holländisches Bild, z. B. ein junges Mädchen, das zum Fenster hinaussieht, oder zechende und gar sich prügelnde Bauern, mußte erst sorgfältig mit den Handwerkszeugen der Rhetorik und Dialektik behandelt werden, ehe es gelang, ein ganz kleines Ideechen herauszufinden, das sich dann dürftig genug gegen seine korpulenten Kollegen ausnahm.

Aber dann gab es auch andere, die eine solche Art der Betrachtung verwarfen und sich streng an das Gegebene hielten, das waren solche, für die L. Detmold sein Büchelchen, in zehn Minuten ein Kunstkenner zu werden, bestimmte. Zu ihnen gehörten diejenigen, die nicht in einer lustigen Satire, sondern in Wirklichkeit vorkamen und die z. B. in Berlin den Ankauf der Sammlung Boisserée, die jetzt zu dem wertvollsten Bestand der Münchener Pinakothek gehört, mit der Motivierung ablehnten, daß die Bilder für eine öffentliche, für das große Publikum bestimmte Sammlung, ein zu kleines Format hätten. In jenen Zeiten wurden die Merkmale gesammelt, wie der weiße Schimmel Wouvermanns, der Bettelknabe Murillos, die gebückten Figuren Bassanos, durch die es leicht wurde, einen Meister zu bestimmen. Nahm man dazu noch die Kenntnis von dem Spitzbogen der Gotik, dem Rundbogen des romanischen Stils, der Muschel des Rokoko, so war das Rüstzeug des Kenners vollständig geworden. So wurde die Stillehre von denen, die die Kunst für eine Ideenmaskerade ansahen, ganz verschmäht, während die anderen nur Aeußerlichkeiten ihr entnahmen.

580. **Semper und der Stil.** Der erste, der mit einer bis dahin nicht gekannten Gründlichkeit und einer Fülle neuer Gesichtspunkte die Geschichte des Stiles zu schildern versuchte, war Gottfried Semper in seinem Werk: „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten“, eine Riesenarbeit, die unvollendet blieb. Der dritte Band, der sich ausschließlich mit Architektur beschäftigen sollte, ist nicht mehr erschienen. Semper, ein ebenso gelehrter Schriftsteller wie großer Baumeister, unternahm es, aus den technischen und tektonischen Künsten die Entstehung des Stiles herzuleiten. Beginnend mit der textilen Kunst schildert er zuerst, wie der Stil durch die Rohstoffe bedingt ist und welchen Einfluß die Art der Bearbeitung der Stoffe auf ihn ausübt, sodann aber, und hierin liegt etwas Gewaltsames, läßt er, als zur textilen Kunst gehörig, ein Kapitel über das Kleiderwesen folgen, dem er eine lange Abhandlung über das Prinzip der Bekleidung in der Baukunst anschließt, so daß hier unter dem Titel „Textile Kunst“, von dem Zaungeflecht der Polynesier, den Bauten der orientalischen Völker und der Griechen und Römer bis zur italienischen Renaissance, alles, was mit der Bekleidung, namentlich der Bemalung der Wände zusammenhängt, abgehandelt wird. Der zweite Band umfaßt die Keramik, Tektonik, Stereotomie und Metallotechnik. Hier sind nun zum erstenmal für das Kunstgewerbe alle die Grundsätze aufgestellt, deren Befolgung

die vornehmste Bedingung zum Schaffen eines stilgerechten Gegenstandes ist. Von den Forderungen, die durch das Material und den Zweck gegeben sind, wird stets ausgegangen und allen Ausführungen Sempers steht eine Fülle von Beispielen aus der Kunst vergangener Zeiten zur Seite, die eine staunenswerte Belesenheit in der klassischen Litteratur mit einer großen Anzahl Belegstellen unterstützt. Leider ist das Werk in einer so schwer lesbaren Sprache geschrieben, vor allem in dem Teil der Einleitung, in dem Semper die Grundzüge seiner Aesthetik auseinandersetzt, daß es das Los so vieler berühmter Bücher teilt, mehr gelobt als gelesen zu werden.

581. **Das Urteil über die Stile** war in unserem Jahrhundert nicht feststehend und hat im Lauf der Zeit häufig geschwankt, namentlich in unserer eklektischen Zeit, die die Stilentwickelung im großen und ganzen als etwas Abgeschlossenes ansah, aus dem mit Geschmack und Kenntnis das für einen bestimmten Zweck jeweilig Passende auszuwählen sei. Aber auch zur Zeit der Entstehung eines neuen Stiles hat die eine Generation rücksichtslos vernichtet, was die andere geschaffen, und niemals herrschte wohl eine größere Abneigung gegen einen Stil, als in den Jahren, in denen neuen Formen sich entwickelten und ihre Vorgänger als abgethan angesehen wurden. Es sind namentlich zwei Stile in diesem Jahrhundert gewesen, die für die Architektur und die Inneneinrichtung bestimmend waren, die Gotik und die Renaissance, erstere für kirchliche Gebäude, letztere für Staatsbauten und Privatgebäude. Bei der Auswahl gerade dieses Stils waren nicht nur sachliche Momente ausschlaggebend gewesen, sondern auch andere Faktoren mehr abstrakter Art haben hier beeinflussend gewirkt. Vor allem die Gotik hat sich fast während des ganzen Jahrhunderts des Rufes besonderer Kirchlichkeit zu erfreuen gewußt. Dazu trug die seit Goethe und den Romantikern allgemein herrschende Annahme, daß sie deutschen Ursprungs sei, bei, ihr Ansehen zu befestigen. Namentlich Goethes Aufsatz über Erwin von Steinbach und die Reiseschilderungen Tiecks und Wachenroders haben das für litterarische Eindrücke so empfängliche Publikum für die Gotik und ihre Schönheit wiedergewonnen. In England hatte die alte Vorliebe für die Gotik niemals ganz aufgehört, auch im 17. und 18. Jahrhundert wurden Landsitze und Schlösser noch im gotischen Stil erbaut und die Möbelbücher jener Zeit haben unter den Vorlagen für den Schreiner und Tischler auch stets solche, die im gotischen Stil gehalten sind, aufzuweisen. In Frankreich hatte die Revolution zwar die Gotik für feudal und als Sinnbild aller Tyrannei angesehen, aber auch hier brachte eine mächtig wachsende litterarische Strömung sie wieder zu Ehren und das aus England zurückgekehrte Haus der Bourbonen mochte es nicht ungerne sehen, daß die Erinnerung an das Mittelalter zugleich die Erinnerung an den Glanz und Ruhm der französischen Herrscher wiederbelebte.

582. **Kirchenstile.** So wertlos nun auch die meisten Neubildungen der Gotik sind, die in so unendlich großer Zahl entstanden, und so gering die Anzahl der großen Architekten, die etwas mehr als das rein Aeußerliche der Gotik wiederzugeben wußten, so ist doch noch erstaunlicher, als die Freude an der Architektur dieser Art, die bei beiden Religionsgemeinschaften, bei

Katholiken wie bei Protestanten, fest eingewurzelte Ueberzeugung von der unbedingten Kirchlichkeit dieses Stiles, eine Ueberzeugung, die protestantischerseits so weit ging, daß, als Gottfried Semper für die Stadt Hamburg den Entwurf zu einer Kirche im Stile der Renaissance einreichte, dieser als zu weltlich zurückgewiesen wurde und statt dessen der Plan zu einer mächtigen gotischen Kathedrale zur Ausführung gelangte, die mit ihren vielen leergebliebenen Nischen für Statuen und Heiligenbilder in der erzprotestantischen Stadt sich seltsam genug ausnimmt.

Bei den Katholiken mag wenigstens für die Bauten der Frühgotik die Erinnerung an die Zeit der großen Mönchsorden ins Gewicht fallen, während in der Folgezeit, der die meisten großen deutschen Dome angehören, nicht so sehr religiöses Bedürfnis die Triebfeder war als der Wunsch der aufblühenden Städte, durch ein imposantes Bauwerk ihre Nachbarn zu übertreffen. Die Epoche aber der ausgehenden Renaissance und des Barocks, eine Zeit, die bei beiden Religionsgemeinschaften einen mächtigen Aufschwung religiösen Lebens bedeutete, wurde lange für Kirchenbauten als nicht vorhanden angesehen. Die Katholiken vergaßen, vor welchen Altären die Anhänger des Jesuitenordens gekniet und welche Gotteshäuser gerade sie in großer Zahl errichtet hatten, und die Protestanten ließen außer acht, daß im Barockstil die ersten Kirchen der Reformation errichtet wurden. War so für den kirchlichen Stil die Gotik allein herrschend — die Versuche, auch Möbel in gotischen Formen mit Fialen, Wimpergen und Krabben anzufertigen, blieben glücklicherweise vereinzelt und waren nicht von langer Dauer — so wußte auf weltlichem Gebiet die Renaissance sich erst langsam und nach 1870 in Deutschland überall zu behaupten. Auch hier spielte die Idee von dem deutschen Ursprung des Stiles eine große Rolle. Das 16. Jahrhundert galt, man weiß eigentlich nicht mit welchem Recht, als urdeutsch. Dazu kam der große Einfluß Sempers, der ein begeisterter Anhänger der Renaissance war, und als in den sechziger Jahren eine in München unter dem Titel „Unserer Väter Werke“ veranstaltete Ausstellung von Goldschmuckgerät der Renaissance einen großen Erfolg hatte, war auch für das Kunstgewerbe der Stil der Renaissance herrschend geworden. Man freute sich an dem Gedanken, daß die Werke, die die Vorfahren geschaffen, die von dem Großvater mit Gleichgültigkeit behandelt, von dem Vater mißachtet, nun von den Söhnen und Enkeln wieder ans Licht gezogen und mit liebevoller Bewunderung behandelt wurden. Demgegenüber kamen die anderen Stile schlecht fort. Der Klassizismus wurde für kalt und nüchtern gehalten. Dem Barock wurde Prunksucht, Streben nach leerem Schein, Gespreiztheit und Aufdringlichkeit vorgeworfen. Aber am ärgsten spielte man dem Rokoko mit. Es schien, als ob mit seinen Formen sich lediglich die Erinnerung an die schweren Zeiten Deutschlands verbinden wollte. Gefallsüchtig und kokett, frivol und lasciv, unsolide, verlogen nannte man es und man könnte ganze Seiten mit allerlei schmückenden Beiworten füllen, durch die dieser Stil charakterisiert zu werden pflegte. Es war vergessen, wie das Haus des Philosophen von Sanssouci ausschaute, und es wurde nicht beachtet, in welchen

Formen die Schlösser am Rhein und in Süddeutschland erbaut waren, die urdeutsche Fürsten bewohnten. Der Zug zur „Anthropomorphisierung“ der Stile, die Neigung, ihnen geradezu menschliche Eigenschaften beizulegen, auch hier zuerst nach dem sittlichen Kern zu forschen, war wohl niemals so stark, als gerade jetzt.

583. **Stilbildende Elemente.** Welche Kräfte sind als stilbildende Elemente zu bezeichnen? An erster Stelle ist sicherlich das Material und der Zweck, zu dem ein Gegenstand bestimmt ist, zu nennen. Vor allem trifft die Richtigkeit dieses Satzes bei der Architektur und dem Kunstgewerbe zu. Es hieße das in dem Kapitel über die Baukunst und das Kunstgewerbe Gesagte hier wiederholen, wenn alles das nochmals zusammengefaßt werden sollte, was als Beispiel hierfür dienen könnte. Wir haben gesehen, wie der Backstein und wie der Haustein nach besonderen Formen verlangt und wie konstruktive Forderungen formbildend wirken. Das Kunstgewerbe zeigt die Einwirkung des Zweckdienlichen und läßt besonders anschaulich erscheinen, wie bei ein und demselben Zweck, z. B. bei einem Gefäß, das verwendete Material, der Thon oder das Metall, durch die verschiedene Technik der Bearbeitung auf die Gefäßbildung einwirkte.

584. **Einflußreiche Faktoren.** Aber so wohlthätig auch auf den verschiedensten Gebieten Sempers Lehre wirkte, alles und jedes läßt sich nicht dadurch erklären. Man nehme, um auf das obige Beispiel zurückzukommen, folgendes an: Es soll aus annähernd demselben Material ein Gefäß, das demselben Zweck dienen soll, hergestellt werden, und in Griechenland entsteht die Amphora und in Deutschland der Kreussener Krug. Hier wirken andere mächtige Faktoren kultureller Art ein, Volksart und Landessitte, Boden und Klima, das sind Mächte, deren Einfluß nicht zu unterschätzen ist. Unsere ganze Kunstentwicklung ist getränkt mit Beispielen, wie Anregungen aller Art hier einwirken können. Gesteigerte Religiosität, Ruhmesliebe, dazu wachsender Wohlstand und Verfeinerung der Sitten. Zu ihnen gesellen sich die Anregungen, die aus benachbarten, oft auch weit entfernten Ländern kommen. Der Orient hat unausgesetzt seinen Einfluß geltend gemacht, von jenen byzantinischen Elfenbeintafeln des frühen Mittelalters und den gemusterten Geweben frühester Zeit bis zu den Porzellanen Chinas und Japans; auch in unserer Zeit verdankt der moderne Stil für seine ganze ornamentale Ausgestaltung in Zeichnung und Farbe unendlich viel der Kunst Japans. Dazu kommt der Einfluß, den in den historischen Stilen die Architektur auf die Schwesterkünste ausübt. Sie nimmt die Plastik in ihre Dienste und verlangt, daß sie sich ihren Gesetzen füge, sie schafft große Wandflächen und fordert von der Malerei deren Ausschmückung, sie formt das Ornament nach ihrem Willen um und giebt die so stilisierten Naturformen dem Kunstgewerbe zum Geschenk.

Aber nicht immer sind die anderen Künste die Empfangenden. Hier ist ein stetes Hin und Wider, ein Geben und Nehmen. Neue Formen erscheinen, sie werden übernommen, nicht selten sogar in mißverstandener Art und schließlich so umgeformt, wie es Zweck und Material verlangt.

585. **Der Stil und das Kunstwerk.** Im vorhergehenden sind

einige der Faktoren genannt worden, die stilbildend zu wirken vermögen und deren Einfluß im Stilbild verschiedener Epochen nachzuweisen ist. Etwas anders muß aber die Beantwortung der Frage lauten: Haben diese nun auch einen Einfluß auf die Hervorbringung eines Kunstwerkes. In vielen kunsthistorischen Einleitungen findet man mit geringerem oder größerem Geschick gemachte Milieuschilderungen, die eigentlich mit mehr Recht einer Geschichte des Stiles voranzusetzen sind, da sie an dieser Stelle zu falschen Folgerungen Veranlassung geben, nämlich zu der Annahme, daß sie nun auch gleichsam die geistigen Urheber der einzelnen Kunstwerke seien. Unterstützt wird diese Richtung von der wohl aus der Nationalökonomie stammenden Lehre, daß mit dem Erwachen und dem Schaffen eines Bedürfnisses auch seine Befriedigung in größere Nähe gerückt würde. Und wir ließen uns ja gerne gefallen, wenn wir lesen, wie religiöse und patriotische Momente, wie steigender Wohlstand und wachsende Ruhmesliebe Denkmäler aller Art errichten lassen. Etwas bedenklicher wird es schon, wenn der Leser zu den dem Barock und Rokoko gewidmeten Kapiteln kommt und nun ein moralisierender Verfasser uns glauben machen will, allerlei schlechte Eigenschaften, wie Genußsucht, Frivolität, hätten auf die Entstehung prunkvoller Barockbauten und zierlicher Rokokopavillons fördernd eingewirkt. Hier wird auch der Leichtgläubige stutzig werden und bei aller Achtung des menschlichen Geistes sich nicht recht vorstellen können, wie ein tolles ausgelassenes Leben, wie Gelage und Zechereien und Liebesabenteuer noch solche Nebenwirkung haben sollen!

586. **Die Stillehre in der Schule.** Bei der Aufmerksamkeit, die jetzt dem Kunstunterricht in den Schulen und Lehranstalten wieder geschenkt wird, ist auch dem Unterricht in der Stillehre neue Beachtung geschenkt worden. Gewiß ist die Art, wie dieser Unterricht mancherorts betrieben wurde, im höchsten Grade der Besserung bedürftig. Ganz äußerliche Merkmale und dazu einige Jahreszahlen wurden dem Gedächtnis eingeprägt und dadurch nichts als die Fähigkeit gefördert, mit der Zunge zu sehen statt mit dem Auge. Auf Zeichen- und Kunstschulen wurde dies scheinbar noch praktischer betrieben dadurch, daß die Zöglinge angehalten wurden, nach gotischen, romanischen 2c. Ornamenten zu zeichnen. Soweit dies geschah, um das Auge für die Erkenntnis der Formen zu üben, war das gewiß von Nutzen, aber nur zu oft entwickelte sich nun bei manchem der Dünkel, als wäre er wirklich im stande, das, was vergangene Jahrhunderte geschaffen und was eng und untrennbar mit Sinn und Geistesart früherer Generationen zusammenhängt, nun selbstständig von neuem nachzuschaffen.

587. **Ersatz in der Schule durch Zeichnen nach der Natur.** Dem gegenüber hat sich nunmehr eine Reaktion bemerkbar gemacht, die ganz von der Stillehre absehen will und auch in der Schule den Kunstunterricht am liebsten durch Zeichnen nach der Natur ersetzen möchte. Das heißt sicherlich nichts anderes, als das Kind mit dem Bade ausschütten und aus dem Unwert der Lehrmethode den Unwert des Gegenstandes folgern. Vor allem ist die Frage so zu stellen: Kann aus der Kenntnis der Stillehre den Schülern ein Nutzen erwachsen? Dies ist zu bejahen, sowohl für diejenigen, die später einmal die Kunst selbst ausüben wollen, als für

diejenigen, deren Urteil und Geschmack gebildet werden soll. Keine Stadt ist so klein, kein Schulhaus so arm, daß nicht an Gebäuden allerlei Art und Geräten mancherlei Form die stilbildenden Elemente gezeigt werden können. Und wenn am Markt auch nur ein neugotisches Kirchlein steht, so lassen sich die konstruktiven Bedingungen doch auch hier klar und anschaulich entwickeln, die im Grunde so einfacher Art sind, daß sie auch der Dorfjugend verständlich werden. Aber wieviel leichter noch ist es, an allerlei Geräten die durch Zweck und Material gegebenen Gesetze klar zu legen. Dort aber, wo reichere Mittel zu Gebote stehen, sollte es da angehenden Kunstjüngern nicht nützlich zu lernen sein, daß gewisse Bedingungen in der ganzen Entwicklung der Kunst stets dieselben geblieben sind, daß die dekorativen Forderungen der Neuzeit auch schon früher gestellt und vielleicht mit größerer Kunst noch als heute befriedigt wurden? Aber da glaubt mancher, seine Individualität gedeihe am besten, wenn er wie ein neuer Robinson auch die Kunst von neuem beginne und ängstlich jede Einwirkung vermeide; als solle etwa ein moderner Lyriker mit Scheuklappen vor Goethe und Heine, vor Geibel und Rückert vorübergehen. Die Talente, die durch die Kenntnis der alten Stile zu Grunde gehen, sind sicherlich der Beachtung nicht wert, und durch die vernünftige Bildung des Geschmackes kann eine mittelmäßige Begabung eher eine Förderung erhalten, als daß sie geschwächt wird. Mag man nun den Unterricht in Schulen und Anstalten Kunst- oder Stillehre oder Kunstgeschichte nennen, solange er frei von historischem Ballast bleibt und stets direkt zum Auge spricht, wird er nicht durch anderes, und sei es auch durch den besten Zeichenunterricht, zu ersetzen sein. Aus diesen beiden Elementen eine Alternative konstruieren zu wollen, ist an sich schon unlogisch, und wie bei einem Rekonvaleszenten nicht gefragt werden darf, bedarf er kräftiger Kost oder körperlicher Bewegung, so ist auch hier die Frage: Stillehre oder Zeichenunterricht? falsch gestellt. Und wenn es eine Antwort darauf giebt, so muß sie lauten: Beides, wenn es gut ist.

588. **Die Stilimitationen und der neue Stil.** Seit einer Reihe von Jahren ist den historischen Stilen ein neuer Stil entgegen getreten, der, noch im Werden begriffen, von den einen ebenso tief beklagt wird, wie er den andern gefällt. Obwohl er seine Ausbildung noch nicht erreicht, weist er doch so charakteristische Merkmale auf und ist so klar in dem, was er bekämpft, daß seine Erwähnung hier am Platze ist. Sein Hauptgebiet ist die Ausstattung des Hauses und der Bau des Hauses selbst; auch zeigt sich hier mehr als in der Malerei und Plastik die Einheitlichkeit der Ziele und die größte Uebereinstimmung in dem, was er bekämpft. Nachdem die Stilimitationen von der Gotik bis zum Klassizismus ihren Kreislauf vollendet haben, bleibt für die, die das Alte nicht wollen und das Neue nicht lieben, nur eine Art von Kompromiß mit dem Biedermeierstil übrig, dessen nach Lavendel duftende Behaglichkeit müden Seelen ein ultimum refugium bietet. Aber von allen den Versuchen, die Kunst vergangener Zeiten zu beleben, haben die Nachahmungen der Renaissance sich der größten Beliebtheit erfreut und am längsten das Feld behauptet. In mehr als einer Beziehung sind sie verhängnisvoll für eine weitere Ausbildung der Woh-

nung geworden. Frankreich und England hatten in dieser Beziehung es viel leichter gehabt, Frankreich mit seinen alten Traditionen, nach denen mit unerheblichen Abweichungen das Haus eingerichtet wurde, die zwar auch sich an Altes anlehnten, aber doch in der Ausführung weit der in Deutschland improvisierten Renaissance überlegen waren, und England, das eine glückliche Mischung von konservativem Beharren und klugem Nachgeben gegen die Forderungen der Bequemlichkeit und Behaglichkeit zeigte.

Wenn ein doktrinärer Zug dem neuen Stil oft vorgeworfen wird, so zeigte sich dieser auch schon in der vorhergegangenen Zeit. Denn mit größter Konsequenz wurden nun die Mietskasernen mit Renaissancefassaden verblendet, die Villen im Renaissancestil erbaut und im Innern Licht und Farbe verbannt, um den höchsten Grad der Stilechtheit zu erreichen. Es gab Nachahmungen, die an äußerer Korrektheit ihren Vorbildern fast gleichkamen, und zumal Münchner Künstler wußten den Formen einen Schein des Lebens zu verleihen. Nur das Schlimme war, die Menschen, die hierin wohnen sollten, waren andere geworden und die Zeiten auch. Die Insassen fühlten sich freilich zuerst höchst behaglich und waren in ihrer Begeisterung soweit gekommen, daß sogar die Damen in ihrer Kleidung durch aufgeraffte Falten und Gretchentaschen dem alten Vorbild näher zu kommen suchten, und wer sich ganz in die Stimmung jener Zeit versetzen wollte, nahm wohl auch ein Gedichtbuch oder Roman in die Hand, in dem gewandte Poeten von dem Thun und Treiben der Leute der Renaissance zu erzählen wußten. Der Glaube an die Unfehlbarkeit eines Stiles als solchen wurde aber arg erschüttert, als nun, wenn auch nur auf kurze Zeit und nicht mit solcher siegreichen Kraft, das Rokoko und nach ihm das Empire die Herrschaft antraten. Sogar dem Barock war, wenn auch lokal begrenzt, wieder neue Aufmerksamkeit geschenkt worden. Niemals wieder aber ist die Massen- und Fabrikware auf einem so niedrigen Niveau gewesen als zu der Zeit jener kurzlebigen Stilperioden. Diese Nachbildungen mit ihren schlechten Schnitzereien, ordinären Bronzebeschlägen und süßlicher Farbenstimmung bezeichnen wohl den tiefsten Stand, den das Kunstgewerbe seit Dezennien erreicht hat. Während die Renaissanceformen auch in schlechter Nachahmung etwas Ernstes und Schlichtes haben, wirkten diese Rokokoimitationen mit ihrer falschen Eleganz und geheuchelten Fröhlichkeit und diese billige Klassizität mit ihrer falschen Würde geradezu abstoßend. Aber noch jetzt ist gerade die Bronzeindustrie Deutschlands noch überfüllt mit jenen „Goldbronzen“, denen die biederen Schäfer und Schäferinnen, die unter dem großen Glasdeckel auf den Standuhren unserer Eltern und Großeltern thronten, an Kunst und Technik weit überlegen sind. Auf gleich niederer Stufe stehen die modernen Rokokoöfen und Kamine, denen man nur allzuhäufig begegnet. Auch hier kann man wieder die Wahrheit des Satzes erproben, daß nichts so traurig stimmt als der Luxus armer Leute, nur daß in diesem Fall die armen Leute bis in die höchsten Steuerstufen hinauf zu finden waren.

589. **Das Streben nach dem Billigen.** Aber noch andere Faktoren hatten sich geltend gemacht, um alles, was mit der Wohnungseinrichtung zusammen gehört, einem Zustand zuzuführen, der nach seinem Ende

verlangte. Im Kreise des Mittelstandes hatte sich immer ein Zug bemerkbar gemacht, der später einmal im Stilbild des ausgehenden Jahrhunderts nicht gerade als besonders vornehm erscheinen wird. Und das war ein Streben nach Billigkeit, aber nach Billigem, das kostbarer aussehen sollte als es war. Selbst zur armen Zeit Deutschlands, nach den Napoleonischen Kriegen, war die Dürftigkeit in einem ehrbareren Gewande einhergeschritten und hatte ihr Unvermögen, sich zu putzen, offen bekannt. Doch jetzt wurde die Wohnung, zwar nicht die ganze, denn auch dazu reichten die Mittel nicht, so doch ein oder zwei Zimmer so ausgestattet, daß sie auf einige Distanz und bei großer Kurzsichtigkeit einem flüchtigen Besucher, der noch niemals dergleichen gesehen, den Eindruck von ziemlichem Wohlstand, Kultur und Kunstliebe machte. Die Prachtstücke vergangener Zeiten mußten ihre Formen herleihen für Möbel geringster Sorte, und was einst im fürstlichen Saal geprangt, feierte seine Auferstehung im Zimmer einer bescheidenen Mietswohnung in billigem Material und in schlechter Arbeit.

590. **Gleichgültigkeit der Käufer.** Zum Teil lag dies alles an der Gleichgültigkeit des männlichen Teils der Käufer, denen wenig daran lag, wie es in der guten Stube oder in dem Salon, den sie doch nicht benützten, aussah. Ja viele Familienväter thaten sich noch etwas darauf zu gute und hielten es für eine besondere bürgerliche Tugend, wenn sie sich möglichst gleichgültig gegen alle diese scheinbaren Kleinigkeiten zeigten, und mancher, der wie ein brüllender Löwe dahergegangen wäre, wenn er bei den Dingen, die zu seinem unmittelbaren Gebrauch bestimmt waren, Vorschriften oder auch nur Vorschläge hätte entgegennehmen sollen, ließ hier alles geschehen. Ein Teil der Schuld muß aber auch dem weiblichen Teil der Konsumenten zugeschrieben werden, deren größte Freude der Einkauf einer Ware war, die wertvoller aussah, als der Preis es erlaubte, ein Umstand, den die Fabrikanten sich bald zu nutze machten, und der den Absatz billiger Schundware ungemein erleichterte. So gab es denn nun in gar vielen Häusern außer dem Schlafzimmer und den Wirtschaftsräumen, deren tägliche Benützung eine verständige Einrichtung verlangte, höchstens noch das Herrenzimmer, oder, wenn das zuviel gesagt ist, eine Ecke im Arbeitszimmer des Familienhauptes, deren Ausstattung wirklich den Bedürfnissen des Insassen angepaßt war. Alles übrige war Freiland, offen der Willkür der Möbel- und Häuserfabrikanten. Und welche Tyrannei übten diese aus! Dem unmündigen Volk, das da drinnen hauste, wurde die Bestimmung über alles genommen.

591. **Ausschmückung der Mietswohnungen.** Wenn die Ausschmückung von Mietswohnungen seitens des Hausbesitzers, in Anbetracht der wechselnden Benützer, auf das geringste Maß beschränkt wäre, oder ihr ein so bescheidener und neutraler Charakter gegeben, daß sie auch verschiedenen Geschmacksrichtungen sich angepaßt hätte, so wäre gewiß nichts dagegen einzuwenden gewesen. Aber als ob mit dem steigenden Wert der Wohnung die Unselbständigkeit der Bewohner wachse, so steigert sich auch die freche Aufdringlichkeit der Wand- und Deckendekorationen, die plumpe Pracht der Oefen und Thürgesimse. Hatten die Dichter des 18. Jahrhunderts einst in ihrer zierlichen Sprache

den Ofen den Altar des Hauses genannt, so war er jetzt zu einem Götzenaltar umgewandelt, auf dem täglich der gute Geschmack zum Opfer gebracht wurde. Auf dem gußeisernen Heizkörper prangte die Büste einer Athene oder gar Bismarcks, in dem Salon machte sich ein Rokokoofen in plumpen, wulstigen Formen mit allerlei Schnörkeln und in gemeiner Farbenpracht breit, und dem Arbeitszimmer des Herrn wußte man einen männlichen Charakter durch einen Renaissanceaufbau zu geben, in dessen Kacheln martialische Landsknechte eingepreßt waren, die bei etwas zarter angelegten Naturen durch den Trompeter von Säckingen ersetzt wurden. Die üppige Pracht der Oefen fand ihren Widerhall in der ihrem Stil entsprechenden malerischen Ausschmückung der Decke, namentlich war es hier das Gesims, das auch bei einfachen Zimmern eine hübsche Kollektion von allen angängigen Schmuckformen, Mäandern, Eier- und Perlstäben, Palmetten, Borten, kleinen und großen Rosetten zeigte, und über die nur zu zahlreichen Thüren mußte der Schreiner, war die Maueröffnung auch noch so klein, einen Aufbau machen, der gebildete Mieter an die Giebelausschmückung eines griechischen Tempels erinnern sollte. War dies Werk geschehen und nach bewährtem Schema die Wandbekleidung ausgesucht, dann erschien der zweite Gewaltige auf dem Plan, der Tapezier mit seiner stillen, intensiven Schwärmerei für alles, was Falten wirft und gedrechselt ist. Wie eine Frühlingsgöttin durchschreitet er die Räume, und wo seine schöpferische Hand hingreift, da wird eine gedrechselte Scheibe oder ein gedrehter Stab sichtbar, er verhüllt die Lichtöffnungen, er „dekoriert" die Wände, er legt über die Thüren Hellebarden, von denen in kühner Kontrastwirkung links ein Streifen gleich einem Handtuch herabhängt, während rechts in kühnem Bogen sich der Stoff halbkreisförmig aufbauscht, und dann öffnen sich die Thüren weit für alle die Schätze, die die neuen Bewohner aus den Möbelmagazinen mit sich bringen, und in dem prächtigen Rahmen entsteht ein ihm würdiges Bild.

592. **Unpraktische Bauweise.** Auch der Architekt baut, wie es die Freude des Bewohners an billigem Prunke ihm erlaubt. Der Mieter will eine „Flucht" von Zimmern haben und so werden in die drei, vier kleinen Räume einander gegenüber Flügelthüren angebracht, die zusammen mit den zu dem Korridor führenden Thüren ein Viertel der Wandfläche einnehmen. Da aber der Winter lang und die Kohlen teuer, so genießt der Bewohner an Stelle eines Durchblickes meist den Anblick großer, rechteckiger, dunkel oder hell gehaltener Flächen, die die Zimmer unwirtlich machen und jede einheitliche Ausschmückung der Wände hindern. Dazu kommt, daß, obwohl im allgemeinen im Deutschen Reich nach Metern gerechnet wird, für die Dimensionen eines Zimmers die Zahl der Fenster maßgebend zu sein scheinen. So wie ein Zimmer auch nur ein weniges an Größe zunimmt, wird nicht etwa das Fenster verbreitert, das könnte der Wirkung der Fassade schaden, sondern es entstehen jene beiden langen, rechteckigen Löcher mit der „Spiegelwand" dazwischen, die auch die vierte und letzte Seite des Zimmers in Beschlag nehmen.

593. **Der äußere Schein des Hauses.** Mögen im Innern auch nur wenige Räume von der Prachtliebe des Mieters zeugen, nach außen hin muß aber vor allem der Schein des Reichtums gewahrt werden,

und so darf die Fassade nur nach Art einer der alten Palastfassaden des historischen Stils gestaltet sein. Zwar ist es gleichgültig, ob sie aus echtem Material ist oder aus Putz, der nur zu bald die wahre Natur der stolzen Quadern sichtbar werden läßt, und es wird auch nicht überlegt, daß das alte Vorbild einst bestimmt war, die Reihe der Repräsentationssäle eines Grandseigneur nach außen zu bekleiden, während hier hinter den Mauern die acht Doppelwohnungen des Mietshauses liegen, von denen doch jede für sich ein abgeschlossenes Ganze bildet. Nur zuweilen wird auch dem Spaziergänger eine kleine Dissonanz wahrnehmbar, wenn der große, monumentale, aber durch eine Querwand geteilte Balkon an zwei Parteien fällt, die einander gleichgültig sind, oder gar in Feindschaft leben, dann wird dies auch nach außen sichtbar, und wo der eine Blumen züchtet, trocknet der andere Wäsche. Der Freude an der Fassadenmaskerade gesellt sich in letzter Zeit, namentlich in Berlin, das Vergnügen an prächtigen Treppen. Wie in einem genuesischen Palast schreitet der Besucher die große, mit roten Läufern belegte Treppe aus imitiertem Marmor hinauf zu der Zwei- Dreitausendmarkwohnung, und wird erst aus seinen Illusionen gerissen, wenn sich die Etagenthür öffnet und der enge Korridor, in dem auch am hellsten Tag Licht brennt, ihm verrät, daß Platz und Helligkeit allein für die Pracht des Aufganges verschwendet wurde.

594. **Der moderne Stil** dagegen will den Verzicht auf die Ueberladung unserer Ausstattung mit unverstandenen Schmuckformen, er weist die eigenmächtige Ausschmückung der Mietswohnungen durch den Hausbesitzer zurück, er kämpft nicht gegen die Fabrikware als solche, denn diese wird in unserem Zeitalter nicht durch Handarbeit zu ersetzen sein, sondern gegen eine unsolide Massenware, die auf den niedrigsten Geschmack spekuliert, er verlangt eine Einrichtung des Hauses, die den wirklichen Bedürfnissen der Bewohner entspricht, und will, daß auch das Aeußere des Hauses mit dem Innern im Einklang steht. Es ist oft der neuen Richtung der Vorwurf gemacht, daß sie nur für die Reichen schaffe und zu große pekuniäre Anforderungen stelle. Aber auch das lag mehr daran, daß nur die Begüterten den Anfang hierin machen konnten und daß sich unter ihnen die ersten fanden, die den Mut zeigten, von dem alten Wege abzugehen. Im allgemeinen ist sogar eher ein Zug nach übergroßer Einfachheit zu bemerken. Der Wunsch, den alten, überladenen Einrichtungen neue, zweckmäßige Möbel gegenüber zu stellen, in denen vor allem das Konstruktive betont wurde, ließ sogar etwas puritanische Neubildungen entstehen. Es scheint auch, daß die festliche und prachtvolle Ausstattung gar nicht so sehr die Aufgabe des neuen Stiles sein wird. Denn sie bekämpft ja gerade die unvernünftige Uebernahme der alten Prunkformen und giebt gerne zu, daß für die Ausstattung großer, selten benutzter Festräume die Renaissance, das Barock und Rokoko eine Fülle unübertroffener Motive an die Hand geben. Der neue Stil geht von den Bedürfnissen eines mittleren Wohlstandes aus und sucht gerade diese zu befriedigen.



Grabmal der Königin Luise von Chr. Rauch

Original im Mausoleum zu Charlottenburg



Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach
Zeichnung von Alfred Rethel



Die apokalyptischen Reiter
von Peter Cornelius
Original-Carton in der Kgl. Nationalgalerie in Berlin

Künstler-Lexikon

von

Dr. U. Thieme und **Dr. E. Becker**

Abbate, Niccolò dell'. Ital. Maler, geb. 1512 in Modena, gest. 1571 in Fontainebleau. Thätig in Modena und in Fontainebleau am Hofe Franz I., als Gehilfe des Primaticcio, dessen Manier er folgte. Ein charakteristisches Werk des Meisters ist „Die Marter der Apostel Paulus und Petrus" in der Dresdner Galerie.

Abbey, Edwin Austin, siehe Künstler der Gegenwart.

Abel, Joseph. Oesterreich. Maler und Radierer, geb. 1768 in Aschach, gest. 1818 in Wien. Historienmaler der klassizistischen Richtung. Wählte seine Stoffe aus der altgriechischen und römischen Geschichte und malte auch tüchtige Porträts.

Abildgaard, Nicolai Abraham. Hauptmeister der neueren dänischen Malerschule, geb. in Kopenhagen 1743, gest. 1809 bei Frederiksdal. Direktor der Akademie in Kopenhagen. Behandelte meist antike Stoffe. Lehrer Thorwaldsens.

Achen (Aachen), Johann von. Deutscher Historien- und Porträtmaler, geb. in Köln 1552, gest. 1615 in Prag. Bilder von ihm im Wallraf-Richartz-Museum in Köln und in der Schleißheimer Galerie.

Achen, Georg Nicolai, s. K. d. G.

Achenbach, Andreas, s. K. d. G.

Achenbach, Oswald, s. K. d. G.

Adam, Albrecht. Deutscher Schlachten- und Pferdemaler, geb. 16. 4. 1786 in Nördlingen, gest. 28. 8. 1862 in München.

Adam, Franz. Deutscher Genremaler des Soldaten- und Kriegslebens, geb. in Mailand 4. 5. 1815, gest. in München 30. 9. 1886. Sohn des Albrecht Adam.

Adam, Julius, s. K. d. G.

Adam, Lambert Sigisbert. Französ. Bildhauer, geb. 10. 2. 1700 in Nancy, gest. 13. 5. 1759 in Paris. Nachahmer des Bernini. Ein Hauptwerk ist der ruhende Mars in Sanssouci.

Aelst, Willem van. Holländ. Stilleben- und Blumenmaler, geb. in Delft 1626, gest. in Amsterdam um 1683. Thätig daselbst. Bilder in den meisten größeren Sammlungen, z. B. im Haag.

Aertsen, Pieter. Holländischer Genremaler, geb. in Amsterdam (?) 1507, gest. das. 1575. Thätig in Antwerpen und Amsterdam. Ein Hauptwerk der „Eiertanz" im Rijksmuseum in Amsterdam.

Aetion. Griechischer Maler. 4. Jahrh. v. Chr. Berühmt sein Gemälde die Hochzeit Alexanders d. Gr. mit Roxane.

Afinger, Bernhard. Deutscher Bildhauer, geb. in Nürnberg 6. 5. 1813, gest. 25. 12. 1882 in Berlin. Schüler Rauchs. Hauptwerk das Denkmal E. M. Arndts in Bonn.

Agache, Alfred-Pierre, s. K. d. G.

Agasias. Griech. Bildhauer aus Ephesos um 100 v. Chr. Schöpfer des „Borghesischen Fechters" im Louvre.

Ageladas. Berühmtester Erzbildner der Schule von Argos. Um 515—460 v. Chr. Lehrer des Myron, Phidias und Polyklet.

Agesandros. Griechischer Bildhauer aus Rhodos. 2. Jahrh. v. Chr. Mit Polydoros und Athanodoros Schöpfer der Laokoongruppe.

Agnolo, Baccio d'. Florentiner Architekt und Holzbildhauer, 1462—1543. Eine Zeit lang Oberbaumeister des florentin. Domes. Namhafter Baumeister der Hochrenaissance.

Aiwasowski, Iwan Constantinowitsch. Berühmter russischer Marinemaler. Geb. 7. 7. 1817 in Feodosia, gest. 2. 5. 1900 bei Feodosia. Seine berühmtesten Bilder „Sonnenaufgang" und „Schöpfung und Sintflut" in der Ermitage in Petersburg.

Alaux, Jean. Französischer Historienmaler, geb. 15. 1. 1786 in Bordeaux, gest. 2. 3. 1864 in Paris. Schüler von Vincent und Guérin. Hauptbilder von ihm in der Nationalgalerie in Versailles.

Albani, Francesco. Italien. Maler, geb. in Bologna 1578, gest. das. 1660. Hauptsächlich in Bologna thätig, Schüler des Lod. Carracci. Malt Altarbilder und mythologische Scenen und Kinderreigen in heiteren Landschaften. Zu seinen Hauptbildern gehören die 4 Elemente in der Turiner Galerie und der Amorettentanz in der Brera in Mailand.

A

Alberti, Leon Battista. Bahnbrechender florentiner Baumeister der Frührenaissance, auch Maler und Kunsttheoretiker, geb. 1404 in Venedig (?), gest. 1472 in Rom. Thätig in Rimini, Mantua, Florenz und Rom. Hauptwerke von ihm: in Florenz der Chorbau der Annunziata und der Pal. Rucellai, in Rimini der Umbau der Kirche San Francesco.

Albertinelli, Mariotto. Florent. Maler, geb. in Florenz 1474, gest. das. 1515. Schüler des Cosimo Roselli und Gehilfe des Fra Bartolommeo.

Alberts, Jac., s. K. d. G.

Aldegrever, Heinrich. Deutscher Kupferstecher und Maler, geb. in Paderborn um 1502, gest. nach 1555 in Soest, wo er thätig war. Nachfolger Dürers, gehört zu den sogenannten Kleinmeistern. Am besten in seinen Porträtstichen. Von seinen seltenen Gemälden im Rudolfinum in Prag ein dornengekrönter Christus und in der Galerie Liechtenstein in Wien das schöne Porträt eines jungen Mannes.

Alessi, Galeazzo. Italien. Architekt, geb. 1512 in Perugia, gest. das. 1572. Beeinflußt von Michelangelo. Einer der ersten Barockbaumeister. Von ihm der schöne Palazzo Marini (Municipio) in Mailand, und in Genua S. Maria di Carignano.

Alexander, John White, s. K. d. G.

Alexejew, Feodor Jakowlowitsch. Bedeutender russischer Architekturmaler, geb. 1757 in Petersburg, gest. das. 1824. Gemälde in der Ermitage in Petersburg.

Alfani, Domenico. Italienischer Maler, geb. 1483, gest. nach 1536. Thätig in Perugia. Genosse und mäßiger Nachahmer des Rafael. Zu seinen besten Werken gehört ein Freskobild in S. Antonio in Deruta.

Algardi, Alessandro. Italienischer Bildhauer und Baumeister, geb. 1602 in Bologna, gest. das. 1654. Neben Bernini der bedeutendste Barockbildhauer. Hauptsächlich in Rom thätig. In der Peterskirche das Grabmal Leos XI. und das Marmorrelief mit der Vertreibung des Attila.

Alkamenes. Griechisch. Bildhauer, 5. Jahrhundert v. Chr. Bedeutendster Schüler des Phidias, soll mit ihm am Zeustempel in Olympia thätig gewesen sein.

Allers, Christian Wilhelm, s. K. d. G.

Allori, Alessandro, gen. Bronzino. Florentiner Maler, geb. 1535 in Florenz, gest. das. 1607. Schüler seines Onkels Angiolo Bronzino und Nachfolger des Michelangelo. Thätig in Florenz. Malt kirchliche Bilder und hauptsächlich Porträts. Von ihm Christus in der Vorhölle in den Uffizien, Florenz.

Allori, Christofano. Italienischer Maler, geb. 1577 in Florenz, gest. 1621. Sohn und Schüler des Alessandro Allori. Berühmt seine Judith im Palazzo Pitti in Florenz.

Allston, Washington. Amerikanischer Maler, geb. 5. 11. 1779 in Süd-Karolina, gest. 8. 7. 1843 in Cambridge (Massachusetts). Schüler des Benj. West in London. Malt meist alttestamentliche Bilder und Porträts (mehrere in der National-Porträtgalerie in London).

Alma-Tadema, Laurens, s. K. d. G.

Altdorfer, Albrecht. Deutscher Maler und Stecher, geb. um 1480 in Amberg (?), gest. 1538 in Regensburg. Schüler seines Vaters, bildet sich nach Dürer, thätig in Regensburg. Der beste deutsche Landschaftsmaler des 16. Jahrhunderts. Zu seinen bedeutendsten Bildern gehören „die Ruhe auf der Flucht“ und „die Geburt Christi“ in der Berliner Galerie.

Altichiero da Zevio. Italienischer Maler, 2. Hälfte des 14. Jahrh. Hauptmeister der altpaduanischen Schule unter Giottos Einfluß. Hauptwerk der Freskencyklus in der Kapelle San Felice im Santo in Padua.

Alunno, Niccolò. Umbrischer Maler, geb. um 1430 in Foligno, gest. 1502. Unter Einfluß des Benozzo Gozzoli. Hauptwerk: thronende Madonna in der Brera in Mailand.

Alvarez, Louis, s. K. d. G.

Amadeo, Giov. Ant. s. **Omodeo.**

Aman-Jean, Edmond, s. K. d. G.

Amaury-Duval, Eugène Emmanuel. Französischer Maler, geb. 16. 4. 1808 in Montrouge, gest. 27. 12. 1885 in Paris. Schüler von Ingres. Malt Porträts, kirchliche und mythologische Bilder. Wandgemälde in St. Merry, St. Germain l'Auxerrois und St. Germain en Laye in Paris.

Amberg, Wilhelm. Berliner Genremaler, geb. 25. 2. 1822 in Berlin, gest. 10. 9. 1899. Schüler von K. Begas und L. Cogniet in Paris. Malte zuerst mythologische Bilder und Porträts. Ein Hauptbild ist die Vorlesung aus Goethes Werther in der Nationalgalerie in Berlin.

Amberger, Christoph. Deutscher Maler, geb. um 1500, gest. in Augsburg 1561/2, wo er hauptsächlich thätig war. Nach Holbein der bedeutendste Maler der Augsburger Schule. Seine Hauptstärke liegt in den trefflichen Porträts (Karl V. und Seb. Münster in Berlin). Sein Meisterwerk religiöser Malerei der große Altar im Dome von Augsburg.

Amerling, Friedrich von. Wiener Maler, geb. 14. 4. 1803 in Wien, gest. das. 14. 1. 1887. Schüler des Lawrence und H. Vernet. Bevorzugter Porträtist des österreichischen Kaiserhofes.

Amigoni, Jacopo. Italienischer Maler, geb. in Venedig 1675, gest. in Madrid 1752. Thätig in München, London, Madrid. Neben Tiepolo eine typische Erscheinung für die italienische Malerei des 18. Jahrhunderts.

A

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart“.

A

Amman, Jost. Schweizer Maler, Radierer und Formschneider, geb. 1539 in Zürich, gest. 1591 in Nürnberg. Seine zahlreichen Illustrationen sind hauptsächlich kulturgeschichtlich interessant.

Ammanati, Bartolommeo. Italienischer Architekt u. Bildhauer, geb. 1511 in Florenz, gest. das. 1592. Schüler des Sansovino u. Nachfolger des Michelangelo. Seine Hauptwerke sind der Palazzo Giugni und der Pfeilerhof des Palazzo Pitti in Florenz.

Ancher, Michael, s. K. d. G.

Andersen-Lundby, A., s. K. d. G.

Andreani, Andrea. Italienischer Formschneider, geb. um 1540 in Mantua, gest. nach 1610. Seine Meisterwerke sind 9 Blätter nach Mantegnas Triumphzug Caesars.

Andreoli, Giorgio. Hervorragendster Majolikamaler der Schule von Gubbio, 1498—1552 thätig.

Andreotti, Federigho, s. K. d. G.

Androuet-Ducerceau, Jacques. Französ. Architekt u. Kupferstecher, geb. um 1510, gest. um 1580 in Paris. Gehört zu den ersten Architekten der französischen Hochrenaissance.

Anetsberger, Hans, s. K. d. G.

Angeli, Heinrich von, s. K. d. G.

Angelico, Fra Giovanni, s. **Fiesole.**

Anguisciola, Sofonisba. Italienische Portraitmalerin, geb. um 1535 in Cremona, gest. 1625 in Genua. Thätig auch in Madrid und Palermo. Ihr Selbstporträt in den Uffizien in Florenz.

Ansuino da Forli. Paduaner Maler des 15. Jahrhunderts. Thätig an der Ausmalung der Eremitanikapelle in Padua.

Antenor. Berühmter athenischer Erzgießer der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts. Schöpfer der ersten Gruppe der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton in Athen, die von Xerxes entführt wurde.

Anthemios von Tralles. Architekt. Erbaut 532—537 n. Chr. die Sophienkirche in Konstantinopel in Gemeinschaft mit Isidoros von Milet.

Antiphilos. Berühmter alexandrinischer Maler, um 330 v. Chr. am Hofe des Ptolomaeus Soter. Bekannt sein feueranblasender Knabe.

Antokolsky, Marc, s. K. d. G.

Antonello da Messina. Italienischer Maler, geb. in Messina um 1444, gest. in Venedig um 1493. Steht unter Einfluß der van Eyck und später des Giov. Bellini. Thätig in Messina und Venedig. Hervorragender Künstler, dem die Einführung der Oelmalerei in Venedig zugeschrieben wird. Besonders gut in seinen Porträts. Hauptwerke „Christus am Kreuz“ in Antwerpen und „Hieronymus im Studio“ in der Nationalgalerie in London.

Antonio da Murano. Venetianischer Maler um 1440—1470. Sein Hauptwerk ist die gemeinsam mit Giovanni Alemanno gemalte thronende Madonna mit den Kirchenvätern in der Akademie in Venedig.

Apelles. Der gefeiertste Maler des Altertums. Thätig am Hofe Philipps von Macedonien, u. Alexanders d. Gr. in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. v. Chr. Geb. in Kolophon in Lydien, Schüler des Pamphilos in Sicyon.

Apol, Louis, s. K. d. G.

Apollodoros. Maler in Athen, thätig gegen Ende des 5. Jahrh. v. Chr. Er erreichte zuerst durch Verteilung von Licht und Schatten die plastische Wirkung in der Malerei.

Apollodoros. Baumeister des 1. Jahrh. nach Chr., aus Damaskus. Erbaut unter Kaiser Trajan das Trajansforum in Rom.

Apollonios von Tralles. Antiker Bildhauer der rhodischen Schule. Mit seinem Bruder Tauriskos schuf er im 1. Jahrh. v. Chr. die Kolossalgruppe des „Farnesischen Stieres“ (Museum in Neapel).

Apollonios aus Athen. Bildhauer in Rom, 1. Jahrh. v. Chr. Bekannt als Verfertiger des berühmten „Torso vom Belvedere“ im Vatikan.

Appelman, Jan u. Peter. Vlämische Architekten des 14. u. 15. Jahrh. Angeblich Erbauer der Kathedrale in Antwerpen.

Appiani, Andrea. Italienischer Maler, geb. 1754 in Mailand, gest. das. 1817. Hofmaler Napoleons, den er nebst seiner Familie porträtierte. Von ihm auch Fresken im Palazzo reale in Mailand, die Napoleons Thaten verherrlichen.

Arias Fernandez, Antonio. Spanischer Maler, geb. um 1620 in Madrid, gest. das. 1684. Seiner Zeit ein geschätzter Maler der Madrider Schule. Im Prado sein „Zinsgroschen“ und das Doppelporträt Karls V. und Philipps II., das zu einer Folge von Königsbildern gehört, die der Künstler für das alte Schloß in Madrid malte.

Aristeas und Papias. Griechische Bildhauer aus Aphrodisias in Karien. 2. Jahrh. nach Chr. Verfertiger der beiden Kentauren aus schwarzem Marmor im Vatikan.

Aristides aus Theben. Antiker Maler, 4. Jahrh. v. Chr. Haupt der jüngeren attischen Schule, Meister in der Darstellung seelischer Zustände.

Arnolfo di Cambio. Italienischer Bildhauer u. Architekt. Geb. um 1232, gest. 1311 in Florenz. Einer der Hauptmeister der italienischen Gotik. Erbauer der Kirche Santa Croce u. des Domes in Florenz.

Arthois, Jacques. Vlämischer Landschaftsmaler, geb. in Brüssel 1613, gest. das. 1686. Bilder z. B. in Dresden und München.

A

Asper, Hans. Schweizer Maler, geb.

1499 in Zürich, gest. das. 1571. Malt hauptsächlich Porträts, Nachahmer Holbeins.

Aspertini, Amico. Italienischer Maler u. Bildhauer, geb. in Bologna 1475, gest. 1552. Nachahmer des Francesco Francia. Hauptwerk: Fresken in San Frediano in Lucca.

Asselyn, Jan gen. Krabbetge. Holländ. Landschaftsmaler, geb. 1610 in Dieppe, gest. 1652 in Amsterdam. Gehört zu den italienisierenden Holländern.

Aublet, Albert, s. K. d. G.

Audran, Benoît. Französ. Kupferstecher, geb. 1661 in Lyon, gest. 1721 bei Montargis. Neffe des Gérard A. Bedeutender Watteau-Stecher.

Audran, Gérard. Französ. Kupferstecher, Radierer u. Maler, geb. in Lyon 1640, gest. in Paris 1703. Sein Hauptwerk sind die Stiche der Alexanderschlachten nach Lebrun.

Aumonier, James, s. K. d. G.

Avanzi, Jacopo. Bedeutender italienischer Maler der 2. Hälfte des 14. Jahrh. unter Giottos Einfluß. In Padua u. Verona als Gehilfe Altichieros thätig.

Avercamp, Hendrik van. Holländischer Landschaftsmaler, geb. 1585 in Amsterdam, gest. um 1663 in Kampen. Von seinen Eislandschaften Beispiele in Dresden, Schwerin, Rotterdam.

Avont, Peter van. Vlämischer Maler u. Radierer, geb. 1600 in Mecheln, gest. 1652 in Deurne. Malt Genrebilder und Landschaften. Bilder z. B. in Gent, Wien.

Baboccio di Piperno. Italienischer Bildhauer um 1400. Thätig in Neapel. Hauptwerk: Grab des Lodovico Aldemoresco in San Lorenzo, mit realistischen Neuerungen.

Backer, Jacob Adriaensz. Holländischer Porträt- u. Historienmaler, geb. in Harlingen 1608, gest. 1651 in Amsterdam. Schüler Rembrandts. Sein Hauptwerk die Gruppe von Schützen im Stadthaus in Amsterdam.

Backhuysen, Ludolf. Holländischer Marinemaler u. Radierer, geb. in Emden 1631, gest. 1708 in Amsterdam, Schüler des A. v. Everdingen. Thätig in Amsterdam. Charakteristische Bilder im Haag.

Bacon, John. Englischer Bildhauer, geb. 1740 in London, gest. das. 1799. Zu seinen Hauptwerken gehören: die Denkmäler der Lords Chatam u. Halifax in der Westminster-Abtei und seine Marsstatue.

Baehr, Georg. Deutscher Barockbaumeister, geb. 1666 in Fürstenwalde, gest. 1738 in Dresden. Sein Hauptwerk die Frauenkirche in Dresden, ein Typus der protestantischen Centralkirche.

Baen, Johannes de. Holländischer Porträtmaler u. Radierer, geb. 1633 in Haarlem, gest. 1702 im Haag. Schüler des J. Backer in Amsterdam. Hofmaler des Kurfürsten von Brandenburg.

Baer, jun., Friedrich, s. K. d. G.

Baertson, Albert, s. K. d. G.

Bagnacavallo, eigentlich Bartol. Ramenghi. Italienischer Maler, geb. 1484 in Bagnacavallo, gest. 1542 in Bologna. Schüler Franc. Francias u. Rafaels. Zu seinen Hauptwerken gehört die Madonna mit 4 Heiligen in der Dresdner Galerie.

Bahner, Hermann, s. K. d. G.

Baillie, William. Englischer Radierer, geb. 1723 in Killbride (Irland), gest. 1810. Sehr geschickter Nachahmer Rembrandts.

Baily, Edward Hodges. Englischer Bildhauer, geb. 10. 3. 1788 in Bristol, gest. 22. 5. 1867 in London. Schüler Flaxmans. Sein bekanntestes Werk ist das Standbild Nelsons auf Trafalgar Square in London.

Baisch, Hermann. Deutscher Landschaftsmaler, geb. 12. 7. 1846 in Dresden, gest. 18. 5. 1894 in Karlsruhe. Von Rousseau beeinflußt, besuchte in München das Atelier Liers. Entlehnt seine poetisch gestimmten und energisch koloristischen Landschaften der Hochebene um München. Bilder z. B. in den Museen in Berlin, Dresden, Stuttgart.

Baldovinetti, Alesso. Italienischer Maler, geb. 1427 in Florenz, gest. das. 1499. Von P. Uccello u. A. del Castagno beeinflußt. Soll die Temperamalerei in technischer Beziehung verbessert haben. Von ihm die Fresken im Vorhofe der Annunziata in Florenz, die auch seine bedeutenden Fortschritte in der Kunst der Perspektive bekunden.

Baldung, Hans gen. Grien. Deutscher Maler, Kupferstecher und Zeichner für den Holzschnitt, geb. 1475/80 zu Weyerstein, gest. 1545 in Straßburg. Unter dem Einfluß Dürers und des M. Grünewald ausgebildet. Hauptsächlich in Straßburg und in Freiburg im Breisgau thätig. Gehört zu den tüchtigsten deutschen Renaissancemalern. Sein Hauptwerk ist der große Altar im Münster in Freiburg.

Balechou, Jean Joseph. Französ. Kupferstecher, geb. 1719 in Arles, gest. 1764 in Avignon. Schüler von Lépicié. Der bedeutendste Stecher nach J. Vernet.

Balen, Hendrick van. Vlämischer Historien- und Porträtmaler, geb. 1575 in Antwerpen, gest. das. 1632. Schüler des A. van Noort. Lehrer des van Dyck u. Snyders. Bilder z. B. in den Museen von Amsterdam, Dresden, München, Wien.

Ballu, Théodore. Französ. Architect, geb. 8. 6. 1817 in Paris, gest. 22. 5. 1885. Restaurierte mehrere Pariser Kirchen u. erbaute 1873—81 das neue Hôtel de Ville in Paris.

Balmer, Wilhelm, s. K. d. G.

Baltard, Victor. Französ. Architekt, geb. 19. 6. 1805 in Paris, gest. das.

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart“.

14. 1. 1874. Sohn u. Schüler des Louis-Pierre B. Restaurierte verschiedene Kirchen, besonders durch seine Eisenkonstruktionen von Bedeutung.

Baluscheck, Hans, s. K. d. G.

Bamberger, Friedrich. Deutscher Landschaftsmaler, geb. 17. 10. 1814 in Würzburg, gest. 13. 8. 1873 in Neuenhain im Taunus. Thätig in München. Der erste deutsche Maler, der treffliche spanische Landschaften schuf. Zu seinen Hauptwerken gehört das Panorama von Gibraltar in der Schackgalerie in München.

Bandel, Joseph Ernst von. Deutscher Bildhauer, geb. 17. 5. 1800 in Ansbach, gest. 25. 9. 1876 in Neudegg bei Donauwörth. Schloß sich in Italien Thorwaldsen an. Sein Hauptwerk ist das Hermannsdenkmal im Teutoburger Walde.

Bandinelli, Baccio. Italienischer Bildhauer und auch Maler, geb. 1493 in Florenz, gest. das. 1560. Nebenbuhler und manierierter Nachahmer des Michelangelo. Seine besten Arbeiten sind noch die Reliefs an den Chorschranken im Dome von Florenz. Am bekanntesten sein Hercules und Cacus auf der Piazza della Signoria, und die Petrusstatue im Dome.

Bandini, Giovanni gen. Giovanni dall' Opera. Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts (geb. 1540). Von ihm die Figur der Baukunst an Michelangelos Grab in Santa Croce, und treffliche Altarreliefs in der Kapelle Gaddi von Santa Maria Novella.

Bantzer, Karl, s. K. d. G.

Barabino, Niccolò. Bedeutender italienischer Historienmaler, geb. 13. 6. 1832 in Sampierdarena bei Genua, gest. 19. 10. 1891 in Mailand. Als beste Arbeiten gelten seine Fresken im Palazzo Celesia in Florenz.

Barbalunga, Antonio. Italienischer Maler, geb. 1600 in Messina, gest. 1642. Schüler des Domenichino. Altarbilder in S. Andrea della Valle in Rom und eine hl. Agatha im Prado in Madrid.

Barbari, Jacopo de' (Jacob Walch). Venetianer Maler, Kupferstecher u. Formenschneider, geb. um 1450, gest. um 1515 in Brüssel, thätig in Venedig, Nürnberg und den Niederlanden als Hofmaler der Statthalterin Margaretha, befreundet und in künstlerischer Wechselbeziehung mit Dürer. Bilder z. B. in Augsburg, Berlin, Dresden.

Barile, Antonio. Berühmter italienischer Intarsiator und Holzschneider, geb. 1453 in Siena, gest. 1516. Thätig zu Siena.

Baroccio, Federigo. Italienischer Historien- u. Porträtmaler u. Radierer, geb. 1528 in Urbino, gest. das. 1612. Nachahmer des Correggio, einflußreicher Künstler. Hauptwerke sind das Abendmahl im Dome von Urbino, ein Crucifixus im Dome von Genua und ein tüchtiges Porträt des Francesco Maria II. von Urbino in den Uffizien, Florenz.

Barozzi s. **Vignola.**

Barry, Charles. Englischer Architekt, geb. 23. 5. 1795 in London, gest. 12. 5. 1860 in Clapham. Von seinen bedeutenden Londoner Bauten ist das gotische Parlamentsgebäude das Hauptwerk.

Barry, James. Irischer Historienmaler und Radierer, geb. 1741 in Cork, gest. 22. 2. 1806 in London. Schüler des Benj. West in Dublin. Vertreter des klassischen Stils. Sein umfangreichstes Werk sind die Fresken im Versammlungssaal der Society for the Encouragement of Arts in London, die die Entwicklung der Kultur schildern.

Bartels, Hans, s. K. d. G.

Bartoli, Taddeo. Italienischer Maler, geb. 1363 in Siena, gest. das. 1422. Vielbeschäftigter Maler in Siena und den Nachbarstädten; der letzte namhafte Vertreter der altsienesischen Schule. Malt Tafelbilder und hauptsächlich Fresken.

Bartolini, Lorenzo. Italienischer Bildhauer, geb. 7. 1. 1770 in Vernio, gest. 20. 1. 1850 in Florenz. In Paris Freund von Ingres. In Florenz und Carrara thätig. Nach Canova der gepriesenste italienische Bildhauer, verbindet den Klassicismus mit naturalistischen Bestrebungen und ist von Einfluß auf die italienische Skulptur. Gründer der Akademie von Carrara. Von ihm Reiterstatue Napoleons I. in Bastia auf Corsica, eine Caritas im Palazzo Pitti und als bedeutendstes Werk die Gruppe „Neoptolemos und Astyanax."

Bartolommeo, Fra, gen. Baccio della Porta. Italienischer Maler, geb. 1775 in Florenz, gest. das. 1517. Schüler des Cosimo Rosselli, beeinflußt von Perugino. Berühmter Künstler der Blütezeit der italienischen Renaissance. Thätig in Florenz. Hauptwerke sind: Fresco des jüngsten Gerichtes im Museo v. S. Maria Nuova, Bilder in San Marco, in den Uffizien und im Palazzo Pitti in Florenz, im Dome von Lucca.

Bartolozzi, Francesco. Italienischer Kupferstecher, geb. 1728 in Florenz, gest. 1813 in Lissabon. 1764—1802 in London thätig. Hauptvertreter der damals beliebten Punktiermanier.

Barye, Antoine Louis. Französischer Bildhauer, geb. 24. 9. 1795 in Paris, gest. das. 25. 6. 1875. Schüler von Bosio und Gros. Auch Maler, Goldschmied, Erzgießer u. s. w. Widmete sich später hauptsächlich der Darstellung von Tieren und gilt als Schöpfer der modernen Tierplastik. Hauptwerke sind z. B. die Löwen im Tuilerienhof und das Relief eines liegenden Löwen an der Junisäule.

Basaiti, Marco. Italienischer Maler.

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

1490 bis 1521 in Venedig thätig. Schüler des Luigi Vivarini, später von Giov. Bellini beeinflußt. Malte Heiligenbilder mit reizvollen Landschaften und charaktervolle Porträts. In S. Pietro in Murano Himmelfahrt Mariä, in London Madonna mit Kind.

Basile, Giov. Batt. Filippo. Italienischer Architekt, geb. 1825 in Palermo, gest. das. 16. 6. 1891. Hervorragendster Architekt Siciliens des 19. Jahrhunderts. Sein Hauptwerk ist das große Theater in Palermo.

Bassano, Giacomo (Jacopo da Ponte). Italienischer Maler, geb. 1510 in Bassano, gest. das. 1592. Von Bonifazio Veneziano und Tizian beeinflußt. In Venedig thätig. Malte zahlreiche religiöse Bilder in genrehafter Auffassung Die besten in der Galerie in Bassano.

Bassen, Bartholomäus van. Holländischer Baumeister und Architekturmaler, geb. gegen 1590, gest. 1652 im Haag, bildete sich nach den Steenwyck. Thätig in Delft, im Haag und in England. Kircheninterieurs z. B. im Haag und in Berlin.

Bastert, Nikolaas, s. K. d. G.

Bastien-Lepage, Jules. Französischer Genre-, Historien- und Porträtmaler, geb. 1. 11. 1848 in Damvillers, gest. 10. 12. 1884 in Paris. Schüler Cabanels. Einer der bedeutendsten Impressionisten Frankreichs. Hauptbilder sind das Porträt Sarah Bernhardts, Frühlingslied, Kartoffelernte, Liebe auf dem Dorfe.

Batoni, Pompeo Girolamo. Italienischer Maler, geb. 1708 in Lucca, gest. 1787 in Rom. Sein Hauptwerk ist der Sturz des Simon Magus in der Kirche S. Maria degli Angeli.

Bauck, Jeanna, s. K. d. G.

Baud-Bovy, August. Schweizer Landschaftsmaler, geb. in Genf 26. 2. 1848, gest. 3. 6. 1899. Schüler von Corot, Courbet und Puvis de Chavannes in Paris. Hauptwerk: Panorama der Berner Alpen.

Baudouin, Pierre Antoine. Französischer Maler, geb. 1723 in Paris, gest. das. 1769. Schüler des Boucher. Malte zweideutige Scenen, die durch zahlreiche Stiche verbreitet sind.

Baudry, Paul Jacques Aimé. Französ. Historien- und Porträtmaler, geb. 7. 11. 1828 in La Roche sur Yon, gest. 17. 1. 1886 in Paris. Schüler von Drolling und Sartori, folgte naturalistischen Bestrebungen. Seine Hauptwerke sind die Gemälde im Foyer der Großen Oper und das Deckengemälde für den Kassationshof.

Baumbach, Max, s. K. d. G.

Baur, Albert, s. K. d. G.

Bause, Joh. Friedr. Deutscher Kupferstecher, geb. 1738 in Halle, gest. 1814 in Weimar. Fruchtbarer und tüchtiger Künstler, am besten seine Porträtstiche, z. B. nach Graff.

Bazzani, Luigi, s. K. d. G.

Bazzaro, Ernesto, s. K. d. G.

Beauvarlet, Jacques Firmin. Französ. Kupferstecher, geb. 1732 in Abbeville, gest. 1797 in Paris. Am besten in seinen Stichen nach Boucher und Fragonard.

Beccafumi, Domenico. Italienischer Maler und Bildhauer, geb. 1486 bei Siena, gest. 1551 in Siena. Schüler des G. B. Tozzo und Nachfolger des Sodoma und Correggio. Im Oratorio von San Bernardino eine Madonna, in der Akademie die Cartons zu den Graffiti im Dom.

Becker, Benno, s. K. d. G.

Becker-Gundahl, C. J., s. K. d. G.

Becker, Karl, Historienmaler, s. K. d. G.

Becker, Karl, Marinemaler, s. K. d. G.

Beechey, William. Englischer Porträtmaler, geb. 12. 12. 1753 in Burford, gest. 28. 1. 1839 in Hampstead. Hofmaler u. bevorzugter Maler der vornehmen Welt. Als bestes Bild gilt „Die Truppenschau Georgs III." in der Galerie von Hamptoncourt.

Beer, Friedrich, s. K. d. G.

Bega, Cornelis Pietersz. Holländ. Genremaler und Radierer, geb. 1620 in Haarlem, gest. das. 1664. Schüler des A. van Ostade. Gute Beispiele seiner Wirtshaus- und Bauernscenen in den Museen von Amsterdam, Berlin, Dresden, München.

Begarelli, Antonio. Italienischer Bildhauer, geb. 1498 in Modena, gest. das. 1565. Nachfolger des G. Mazzoni, arbeitete meist große Gruppen in Thon, als Hauptwerk gilt die Kreuzabnahme in S. Francesco in Modena.

Begas, Karl d. Ae. Deutscher Historien-, Genre- und Porträtmaler, geb. 30. 9. 1794 in Heinsberg, gest. 24. 11. 1854 in Berlin. Schüler von Gros in Paris. Gehört zu den Begründern der Berliner Malerschule. Am bekanntesten durch seine Genrebilder wie die Loreley (Hannover) und die Mohrenwäsche (Nationalgalerie).

Begas, Reinhold, s. K. d. G.

Begeyn, Abraham Jansz. Holländ. Landschaftsmaler und Radierer, geb. in Leyden 1637/38, gest. in Berlin 1697 als Hofmaler (seit 1688). Unter Einfluß des Berchem. Landschaften seiner Hand in fast allen größeren Sammlungen.

Beham, Barthel. Deutscher Kupferstecher und Maler, geb. 1502 in Nürnberg, gest. in Rom 1540. Schüler Dürers, später unter italienischem Einfluß. Einer der besten sog. „Kleinmeister", als Maler weniger bedeutend (Gemälde z. B. in Augsburg, Donaueschingen, München.

Beham, Hans Sebald. Deutscher Kupferstecher und Zeichner für den Holzschnitt, auch Maler, geb. in Nürnberg 1500, gest. 1550 in Frankfurt a. M. Geschickter u. fruchtbarer Künstler. Gehört zu den sog. „Kleinmeistern", zuerst unter Dürers, dann unter italienischem Einfluß.

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

B

Bellangé, Hippolyte. Französischer Maler, geb. 16. 1. 1800 in Paris, gest. das. 10. 4. 1866. Schüler von Gros. Behandelt meist Schlachten aus der Zeit Napoleons I. Seine Bilder befinden sich zum größten Teil in Versailles.

Bellano, Bartolommeo. Paduaner Bildhauer und Erzgießer, um 1430—1498. Schüler und Gehilfe des Donatello. Entfaltete eine umfangreiche Thätigkeit in Padua, Florenz, Venedig, Perugia. Marmorreliefs in der Sakristei, Bronzereliefs im Chor des Santo in Padua und mehrere Grabmäler ebenda.

Bellegambe, Jean. Niederländischer Maler, geb. in Douai um 1470, gest. das. nach 1531. Sein Hauptwerk ist ein Altar mit Flügeln in Notre-Dame in Douai.

Bellermann, Ferdinand. Deutscher Landschaftsmaler, geb. 14. 3. 1814 in Erfurt, gest. 11. 8. 1889 in Berlin. Schüler F. W. Schirmers. Reiste viel und brachte 4 Jahre in Venezuela zu. Von seinen Tropenlandschaften befindet sich die Guacharohöhle in der Nationalgalerie in Berlin.

Belli, Valerio, gen. V. Vicentino. Talentvoller italienischer Steinschneider und Medailleur, geb. in Vicenza 1468, gest. das. 1546. Sein berühmtestes Werk ist das Kästchen Clemens III. mit in Krystall geschliffenen Passionsscenen in den Uffizien in Florenz.

Bellini, Gentile. Italienischer Maler, geb. 1427 in Padua oder Venedig, gest. 1507 in Venedig. Sohn und Schüler des Jac. B. und unter Mantegnas Einfluß. Hauptsächlich in Venedig thätig, vorübergehend in Konstantinopel. Seine besten Werke sind figurenreiche historische Kompositionen. In der Akademie in Venedig eine Folge mit der Geschichte des hl. Kreuzes, in der Brera in Mailand die Predigt des hl. Marcus.

Bellini, Giovanni. Italienischer Maler, geb. um 1428 in Padua oder Venedig, gest. 1516 in Venedig. Sohn u. Schüler des Jac. B. und unter Mantegnas Einfluß. Hauptmeister der Venezianer Schule, verdient um die Ausbildung der Oeltechnik. Seine besten Bilder sind die sog. „sante conversazioni", die Madonna von Heiligen umgeben, z. B. in der Akademie in Venedig, in der Sakristei der Frari, in San Francesco in Pesaro.

Bellini, Jacopo. Italienischer Maler, geb. um 1400 in Venedig, gest. das. 1471. Schüler des Gentile da Fabriano und unter Einfluß der Paduaner Schule. Seine Bedeutung läßt sich am besten nach seinen berühmten Skizzenbüchern beurteilen (in Paris u. London), da von seinen Malereien nur wenig erhalten, z. B. Madonna in der Akademie in Venedig und ein Crucifixus in der Pinakothek in Verona.

Belotto, s. **Canaletto.**

Bemmel, Wilhelm van. Holländ. Landschaftsmaler, geb. in Utrecht 1630, gest. in Nürnberg 1708. Stammvater der Malerfamilie der Bemmel, die meist in Nürnberg thätig waren.

Benassai, Giuseppe. Italienischer Landschaftsmaler u. bedeutender Keramiker, geb. 29. 7. 1835 in Turin, gest. 5. 12. 1878 in Mailand.

Benczur, Gyula, s. K. d. G.

Bendemann, Eduard Julius Friedrich. Geb. 3. 12. 1811 in Berlin, gest. 27. 12. 1889 in Düsseldorf. Hauptführer der älteren Düsseldorfer Malerschule. Malte Historienbilder und Porträts. Von ihm Jeremias auf den Trümmern Jerusalems im Besitz des deutschen Kaisers und die Wandgemälde im Thron- und Ballsaal des Dresdner Schlosses.

Benlliure y Gil, José, s. K. d. G.

Bennewitz v. Loefen, Karl, jr., s. K. d. G.

Benouville, François Léon. Hervorragender französischer Historienmaler, geb. 30. 3. 1821 in Paris, gest. das. 16. 2. 1859. Schüler von Picot. Am berühmtesten ist sein Tod des hl. Franciscus im Luxembourg.

Béraud, Jian, s. K. d. G.

Berchem, Claas Pietersz. Holländ. Maler und Radierer, geb. 1620 in Haarlem, gest. 1683 in Amsterdam. Vorübergehend in Italien thätig. Am besten in idyllischen Landschaften mit Hirten u. s. w., malte auch historische Gemälde und Porträts. Treffliche Bilder z. B. im Haag.

Berck-Heyde, Gerrit Adriaensz. Holländ. Landschafts- und Architekturmaler, geb. 1638 in Haarlem, gest. das. 1698. Schüler des Frans Hals. Bilder z. B. im Rijksmuseum in Amsterdam, in Antwerpen.

Berck-Heyde, Job Adriaensz. Holländ. Landschafts-, Architektur- und Genremaler, geb. 1630 in Haarlem, gest. das. 1693. Schüler des Frans Hals und Jacob de Wet.

Berettini, Pietro da, s. **Cortona,** P. da.

Bergen, Fritz, s. K. d. G.

Berger, Julius, s. K. d. G.

Bergh, Richard, s. K. d. G.

Bergmann, Julius, s. K. d. G.

Bergslien, Brynjulf. Bedeutender norwegischer Bildhauer, geb. 11. 11. 1830 in Voß bei Bergen, gest. 19. 9. 1898 in Christiania. Schüler Jerichaus u. Bissens. Sein Hauptwerk die Reiterstatue des Königs Karl Johann in Christiania.

Bermann, C. Adolf, s. K. d. G.

Bernardi, Giovanni, gen. di Castel Bolognese. Ausgezeichneter italien. Krystall- u. Edelsteinschneider, geb. 1495 in Castel Bolognese, gest. 1555 in Faenza. Von ihm die Krystallschliffe des farnesischen Kästchens im Museum von Neapel.

Bernini, Giovanni Lorenzo. Italienischer Baumeister, Bildhauer u. Maler, geb. 7. 12. 1598 in Neapel, gest. 28. 11. 1680

in Rom. Der bedeutendste Vertreter des prunkvollen Barockstils und von einschneidendem Einfluß auf die Kunst seiner Zeit. Als sein Hauptwerk gelten die berühmten Doppelkolonnaden der Peterskirche.

Berruguete, Alonso. Spanischer Bildhauer, Architekt u. Maler, geb. in Paredes de Nava um 1480, gest. in Toledo 1561. In Italien ausgebildet, führte er die italienische Renaissance in Spanien ein. Besonders wichtig ist sein Einfluß in dekorativer Beziehung auf die Architektur. Von ihm der unvollendete Palast Karls V. in Granada, die Skulpturen des Chorgestühls in der Kathedrale von Toledo und das Grab des Don Juan Tavera in San Johann Baptista ebenda.

Bertoldo di Giovanni. Florentiner Medailleur und Bronzebildner des 15. Jahrh., gest. 1491. Schüler und Nachfolger des Donatello und Lehrer des Michelangelo. Vollendete die Kanzeln Donatellos in San Lorenzo in Flor nz. Sein bekanntestes Werk ist das Bronzerelief mit einer Schlacht im Museo nazionale in Florenz.

Besnard, Paul Albert. s. K. d. G.

Bewick, Thomas. Berühmter englischer Holzschneider, geb. in Cherryburn 1753, gest. in Newcastle 1828. Erneuerte die vernachlässigte Holzschneidekunst und verbesserte sie in technischer Beziehung.

Beyer, Johann Christian Wilhelm. Deutscher Bildhauer. 1725—1806. Zuerst als Modelleur der Ludwigsburger Porzellanfabrik mit großem Erfolg thätig, später in Schönbrunn, dessen Schloßgarten er mit Statuen schmückte.

Beyeren, Abraham Hendricksz van. Holländischer Maler von Seestücken u. Stillleben, geb. 1620/1 im Haag, gest. in Alkmaar nach 1674. Bilder z. B. in Amsterdam, im Haag, in Berlin, Schwerin, Wien, Budapest.

Beyrer, Ed., jr., s. K. d. G.

Bezzi, Bartolomeo, s. K. d. G.

Biard, François. Französischer Genre- und Historienmaler, geb. 8. 10. 1798 in Lyon, gest. 20. 6. 1882 bei Fontainebleau. In Lyon ausgebildet unter Révoil u. Richard. Er unternahm große Reisen und erregte seinerzeit durch die Schilderung abenteuerlicher Ereignisse großes Aufsehen. Er gilt als Schöpfer dieses „ethnographischen Genres". (Kampf der Matrosen mit Eisbären im Leipziger Museum.)

Bibiena, Ferdinando, eig. F. Galli. Italienischer Barockmaler, Stecher und Architekt, geb. 1657 in Bologna, gest. das. 1743. Brachte die Theater- und Festdekorationsmalerei zur höchsten Blüte.

Bièfve, Edouard de. Belgischer Historienmaler, geb. in Brüssel 4. 12. 1809, gest. das. 7. 2. 1882. Thätig in Brüssel. Ist durch eine glänzende Technik von großem Einfluß auf die moderne Malerei. Sein Hauptbild „Der Kompromiß des niederländischen Adels gegen die Einführung der Inquisition 1566" (Brüsseler Museum u. Berliner Nationalgalerie.)

Biermann, Gotth., s. K. d. G.

Biermann, Karl Ed. Deutscher Landschaftsmaler. Geb. 26. 7. 1803 in Berlin, gest. das. 16. 6. 1892. Gehört zu den Begründern der Berliner Landschaftsmalerei.

Billotte, René, s. K. d. G.

Binck, Jakob. Deutscher Radierer, Maler, Baumeister und Bildhauer, geb. ca. 1500 in Köln, gest. 1569 in Königsberg. Am besten in seinen Ornamentstichen.

Binet, Adolphe Gustave, s. K. d. G.

Binet, Victor Jean, s. K. d. G.

Bisschop, Christoffel, s. K. d. G.

Bissen, Hermann Wilhelm. Dänischer Bildhauer, geb. 13. 10. 1798 in Schleswig, gest. 10. 3. 1868 in Kopenhagen. Schüler Thorwaldsens in Rom. Später Direktor der Kopenhagener Akademie. Von früheren Bildwerken ging das Hauptwerk, das Relief des Bacchuszuges, beim Brande des Schlosses Christiansborg zu Grunde.

Bissolo, Pier Francesco. Venetianer Maler, 1492—1530 thätig. Schüler des Giovanni Bellini, ahmte später Giorgione nach. Von ihm Bilder z. B. in der Akademie in Venedig, im Berliner Museum.

Bistolfi, Leonardo, s. K. d. G.

Björck, Oskar, s. K. d. G.

Blaas, Eugen von, s. K. d. G.

Blaas, Karl v. Oesterreichischer Historienmaler, geb. 28. 4. 1815 in Nauders in Tirol, gest. 19. 3. 1894 in Wien. Schüler Lipparinis in Venedig und in Rom von Overbeck beeinflußt. Thätig in Venedig und Wien. Sein Hauptwerk sind die Fresken in der Ruhmeshalle des Wiener Arsenals.

Bläser, Gustav. Deutscher Bildhauer, geb. 9. 5. 1813 in Düsseldorf, gest. 20. 4. 1874 in Cannstatt, seit 1834 Schüler u. Gehilfe Rauchs. Von ihm eine der schönsten Gruppen der Berliner Schloßbrücke: „Minerva den Jüngling in die Schlacht führend", die Reiterstatue Friedrich Wilhelm IV. auf der Kölner Rheinbrücke und dessen Statue in Sanssouci.

Blanche, Jacques Emile, s. K. d. G.

Blechen, Karl Eduard Ferdinand. Deutscher Landschaftsmaler, geb. 29. 7. 1798 in Kottbus, gest. 23. 7. 1840 in Berlin. Hervorragender Landschaftsmaler u. Begründer der Berliner modernen Landschafterschule. In der Nationalgalerie in Berlin außer zahlreichen Handzeichnungen und Aquarellen zwei Ansichten von Neapel und Tivoli.

Bleibtreu, Georg. Deutscher Schlachtenmaler, geb. 27. 3. 1828 in Xanten, gest. 16. 10. 1892 in Charlottenburg. Behandelte hauptsächlich die preußisch-deutschen Siege von 1864—1871. Außer zahl-

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

B

reichen Tafelbildern schuf er auch Wandmalereien im Berliner Zeughause.

Bles, Herri met de (Civetta). Vlämischer Maler, geb. um 1480 in Bouvignes, gest. nach 1521. Unter Patinirs Einfluß ausgebildet. In Italien und in den Niederlanden thätig. Malte Landschaften mit Staffage, biblische Darstellungen und Porträts. Ihm zugeschriebene Bilder in Antwerpen, Florenz, London, Wien, Madrid.

Bloch, Carl. Dänischer Genre- und Historienmaler, geb. 23. 5. 1834 in Kopenhagen, gest. das. 22. 2. 1890. Am bedeutendsten in seinen Historienbildern. Wandgemälde in der Kopenhagener Universität.

Block, Josef, s. K. d. G.

Bloemaert, Abraham. Holländischer Maler und Radierer, geb. in Gorinchen 1564, gest. 1651 in Utrecht. Malte biblische und mythologische Scenen, Genrebilder, Landschaften, Blumenstücke und Porträts. Bl. ist einer der bemerkenswertesten italienisierenden Holländer seiner Zeit.

Blommers, B. J., s. K. d. G.

Blon, Jakob Christoph, siehe **Le Blon**.

Blooteling, Abraham. Holländischer Kupferstecher, geb. 1634 in Amsterdam, gest. ca. 1690. Schüler des C. van Dalen. Arbeitete auch in der Schabkunst.

Bochmann, Gregor v., s. K. d. G.

Bock, Théophile de, s. K. d. G.

Böcklin, Arnold. s. K. d. G.

Bodenhausen, Kuno von, s. K. d. G.

Böhle, Fritz, s. K. d. G.

Boëthos. Griechischer Erzgießer von Kalchedon, 1. Hälfte des 2. Jahrh. Zeitgenosse des Lysipp, schuf die realistische Genrefigur des Knaben mit der Gans, von der wir einige Nachbildungen besitzen.

Böttger, Johann Friedrich. Erfinder des sächsischen Porzellans, geb. 1682 in Schleiz, gest. in Dresden 1719.

Bohrdt, Hans, s. K. d. G.

Bokelmann, Christian Ludwig. Berühmter deutscher Genre- u. Porträtmaler, geb. 4. 2. 1844 in St. Jürgen bei Bremen, gest. 14. 5. 1894 in Charlottenburg. Schüler Sohns in Düsseldorf. Hauptwerke in der Berliner Nationalgalerie (Testamentseröffnung, Porträt Klaus Groths).

Bol, Ferdinand. Holländischer Historien- und Porträtmaler und Radierer, geb. in Dordrecht 1616, gest. 1680 in Amsterdam. Einer der hervorragendsten Schüler Rembrandts. Als seine Hauptwerke gelten die Regenten des Leprosenhauses im Ryksmuseum in Amsterdam und zwei Porträts bei Lord Northbrook in London.

Bol, Hans. Holländischer Maler, Zeichner u. Radierer, geb. in Mecheln 1534, gest. 1593 in Amsterdam. Malte miniaturartige Landschaften, Städtebilder u. s. w. Bilder in Berlin u. Dresden.

Boldini, Giovanni, s. K. d. G.

Bologna, Giovanni da, eigentlich Jean de Boulogne. Flandrischer Bildhauer, geb. in Douai 1524, gest. 1608 in Florenz. Seit 1544 in Italien thätig. Folgte dem Stile Michelangelos. Bedeutender und einflußreicher Künstler, dessen eleganter Stil auf das ganze 17. Jahrhundert einwirkte. Unter seinen zahlreichen Werken sind zu nennen: Der bronzene Neptunsbrunnen in Bologna; die Marmorgruppe des Raubes der Sabinerinnen in der Loggia dei Lanzi in Florenz; Die bronzene Reiterstatue Cosimos I. in Florenz und die bekannte bronzene Statuette des Merkur auf dem Windstoß.

Bolswert, Schelte a. Vlämischer Kupferstecher, geb. 1586 in Bolswert, gest. 1659 in Antwerpen. Schüler des Rubens und der hervorragendste Rubensstecher. Hauptblätter sind: Christus am Kreuz, der wunderbare Fischzug, Verkündigung.

Boltraffio, Giovanni Antonio. Italienischer Maler, geb. in Mailand 1467, gest. das. 1516. Hervorragendster Schüler des Leonardo da Vinci in Mailand. Malte Altarbilder und Porträts. Unter seinen verhältnismäßig seltenen Werken sind die bedeutendsten: Madonna der Familie Cosio im Louvre, Madonnenbilder in Bergamo, London und Mailand.

Bompiani, Aug., s. K. d. G.

Bonfigli, Benedetto. Umbrischer Maler des 15. Jahrhunderts. In Perugia thätig, gest. 1496. Nachahmer des Dom. Veneziano, Fra Angelico und P. della Francesca. Sein Hauptwerk ist der Wandschmuck der Kapelle des Palazzo del Comune in Perugia, Tafelbilder in der dortigen Pinakothek.

Bonheur, Rosa. Französische Malerin, geb. 22. 3. 1822 in Bordeaux, gest. 25. 5. 1899 in By bei Fontainebleau. Berühmte Tiermalerin. Zu ihren besten Bildern gehören: „Die Feldarbeit in Nivernais" (im Luxembourg), der berühmte „Pferdemarkt" von 1853 in Amerika und „Heuernte in der Auvergne".

Bonifacio Veneziano. Italienischer Maler, gest. nach 1579. In Venedig thätig. Stand unter Tizians Einfluß. Abendmahlsbilder in S. Angelo Raffaello u. S. Maria Mater Domini, charakteristische Heiligenfiguren in der Akademie.

Bonifacio Veronese d. Ae. Italienischer Maler, gest. 1540 in Venedig. Schüler des Palma Vecchio. Nachfolger des Giorgione und Tizian. Seine Hauptwerke sind in der Akademie: Der reiche Mann und der arme Lazarus, Anbetung der Könige, Der Kindermord; in der Brera in Mailand, Die Findung des Moses.

Bonington, Richard Parkes. Englischer Historien- und Landschaftsmaler, geb. bei Nottingham 23. 10. 1801, gest. in London 23. 9. 1828. In Paris ausgebildet. Besonders geschätzt als Landschafts-

B

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

B

maler, gilt neben Constable als Schöpfer des „paysage intime".

Bonino da Campione. Italienischer Architekt und Bildhauer des 14. Jahrhunderts. Bekannt als Schöpfer eines der Scaligerdenkmäler in Verona.

Bonnat, Léon, s. K. d. G.

Borchardt, Felix, s. K. d. G.

Borchardt, Hans, s. K. d. G.

Bordone, Paris. Venetianer Maler, geb. um 1500 in Treviso, gest. 1570 in Venedig. Einer der besten Schüler Tizians und Nachahmer des Giorgione. Malte farbenprächtige Porträts, biblische und mythologische Bilder. Sein Hauptwerk ist „Die Uebergabe des Ringes des hl. Markus durch einen Fischer an den Dogen" in der Akademie in Venedig.

Borgognone, Ambrogio. Italienischer Maler, geb. in Mailand 1440|50, gest. das. 1523. Schüler des V. Foppa d. Ae. Am besten in seinen einfachen Andachtsbildern. Bilder und Fresken in der Certosa di Pavia, in der Casa Borromeo in Mailand und in der Berliner Galerie.

Borromini, Francesco. Italienischer Baumeister und Bildhauer, geb. 1599 in Bissone, gest. 1667 in Rom. Schüler des Carlo Maderna in Rom und neben Bernini der Hauptmeister des Barockstils in Italien. Bildete die Architektur auf malerischen Grundsätzen aus, Vorliebe für das Bizarre. Sein Hauptwerk ist die Kirche San Carlo alle quattro Fontane.

Bosch, Hieronymus, eigentlich van Aken. Holländischer Maler, geb. um 1460 in Herzogenbusch, gest. das. 1516. Eigentümlicher und bizarrer Künstler, der phantastische Spuk- und Höllenscenen mit Vorliebe darstellte. Hauptwerke sind z. B. die Anbetung der Könige im Museo del Prado in Madrid und das jüngste Gericht in der Akademie in Wien.

Bosio, François Joseph. Französ. Bildhauer, geb. in Monaco 1769, gest. in Paris 1845. Schüler Pajous. Anhänger Canovas. Am besten in seinen nackten jugendlichen Gestalten, wie die Nymphe Salmacis und der junge Hyacinthus, beide im Louvre.

Bosse, Abraham. Französischer Kupferstecher u. Radierer, geb. 1605 in Tours, gest. in Paris 1678. Arbeitet in Callots Manier. Seine zahlreichen Blätter sind besonders in kulturgeschichtlicher Beziehung interessant.

Both, Jan. Holländischer Maler und Radierer, geb. gegen 1610 in Utrecht, gest. das. 1652. In Utrecht thätig. Schüler des A. Bloemaert. Besuchte Frankreich und Italien. In seinen Landschaften ahmte er Claude Lorrain nach. Zwei Bilder z. B. im Haag.

Botticelli, Sandro. Hervorragender Florentiner Maler. 1446—1510. Kurze Zeit auch in Rom thätig. Schüler des Filippo Lippi und unter dem Einfluß des Antonio Pollajuolo und des Verocchio weitergebildet. B. gehörte zu dem Kreis der von den Medici beschäftigten Künstler. Er malte historische und allegorische Scenen, Heiligenbilder und Porträts, und sein besonderes Verdienst ist die Einführung der Mythe in den Darstellungskreis der Malerei. Weltbekannt ist seine „Geburt der Venus" in den Uffizien und „Der Frühling" in der Akademie in Florenz. Seine bedeutendsten Freskobilder sind in der Sixtinischen Kapelle. Die berühmten Zeichnungen Botticellis zu Dantes göttlicher Komödie befinden sich im Kgl. Kupferstichkabinett in Berlin.

Bouchardon, Edmé. Französischer Bildhauer, geb. 1698 in Chaumont, gest. 1762 in Paris. Schüler des G. Coustou. Am besten in seinen Genrebildwerken, z. B. die Brunnenreliefs mit spielenden Kindern.

Boucher, François. Französ. Maler, geb. in Paris 1703, gest. das. 1770. Einer der Hauptmaler der Rokokozeit, von leichter Schaffenskraft und großer Vielseitigkeit. Malte in graziösen Kompositionen unzählige religiöse und mythologische Bilder, Landschaften u. s. w. und ist auch als Dekorationsmaler thätig gewesen. Seine besten Bilder sind im Louvre.

Bouguereau, Adolphe William, s. K. d. G.

Boule, Charles André. Pariser Kunsttischler, 1642—1732. Erfinder der nach ihm benannten eingelegten und mit kunstvollen Bronzebeschlägen versehenen Prunkmöbel.

Bourdelle, Emile, s. K. d. G.

Bourdon, Sébastien. Französ. Historien-, Porträt-, Landschafts- und Genremaler und Kupferstecher, geb. 2. 2. 1616 in Montpellier, gest. 8. 5. 1671 in Paris. Bildete sich in Rom nach den Werken der Carracci. Am besten im Louvre vertreten.

Bourguignon, siehe **Courtois,** J.

Bouts, Dirk. Altholländischer Maler, geb. um 1410 in Haarlem, gest. 1475 in Löwen, wo er als Stadtmaler thätig war. Unter den erhaltenen Werken sind die bedeutendsten: die beiden Gerechtigkeitsbilder des Kaisers Otto im Museum zu Brüssel, die Marter des hl. Erasmus und das Abendmahl in der Peterskirche in Löwen, und die zu letzterem gehörigen Flügel in der Pinakothek in München und in dem Berliner Museum.

Boznanska, Olga von, s. K. d. G.

Bracht, Felix Prosper Eugen, s. K. d. G.

Braith, Anton, s. K. d. G.

Bramante, eigentlich Donato d' Angeli Lazzari. Italienischer Baumeister und zuerst auch Maler, geb. um 1444 in Urbino, gest. 1514 in Rom. Bahnbrechender Architekt der Hochrenaissance. Hauptwerke sind in Rom der Palast der Cancelleria mit der eingeschlossenen Kirche

B

S. Lorenzo in Damaso und der ursprüngliche Entwurf der von ihm 1506 begonnenen Peterskirche.

Bramer, Leonhard. Holländischer Historienmaler, geb. 1595 in Delft, gest. das. 1674. Nach einer Reise in Italien, wo er sich Elsheimer anschloß, in seiner Vaterstadt Delft thätig, Bilder z. B. in den Museen von Dresden, Amsterdam, Wien.

Brandenburg, Martin, s. K. d. G.

Brandstetter, Hans, s. K. d. G.

Brandt, Joseph von, s. K. d. G.

Brangwyn, Frank, s. K. d. G.

Braun, Louis, s. K. d. G.

Brausewetter, Otto, s. K. d. G.

Bredt, F. Max, s. K. d. G.

Breenberch, Bartholomeus. Holländischer Landschafts- u. Historienmaler und Radierer, geb. 1599 in Deventer, gest. vor 1659 in Amsterdam. Schüler des P. Bril in Rom u. unter Elsheimers Einfluß. Bilder z. B. in Dresden, Kassel, Schwerin.

Breitner, George Hendrik, s. K. d. G.

Brekelenkam, Quiringh Gerritsz. Holländischer Genremaler, geb. gegen 1620 in Zwammerdam, gest. 1668 in Leyden. Stand unter Dous Einfluß. Seine besten Bilder im Mauritshuis im Haag und in Amsterdam (Rijksmuseum, Samml. Six.).

Brendel, Albert. Bekannter Tiermaler, geb. 7. 6. 1827 in Berlin, gest. 28. 5. 1895 in Weimar. Seine Spezialität war die Darstellung von Schafen und Pferden.

Breu, Jörg. Deutscher Maler und Zeichner für den Holzschnitt. Thätig in Augsburg 1510—1538. Von seinen seltenen Bildern die besten in den Museen von Berlin und München.

Breuer, Christian Peter, s. K. d. G.

Breyer, Robert, s. K. d. G.

Bridgman, F. A., s. K. d. G.

Bril, Paul. Vlämischer Landschaftsmaler, geb. 1554 in Antwerpen, gest. 1626 in Rom. In Rom unter der Carracci und Elsheimers Einfluß weiter gebildet. Vorläufer des Claude Lorrain. Bilder z. B. in den Museen v. Berlin, Paris, Dresden,

Briosco, Antonio, gen. **Riccio**. Italienischer Bildhauer und Architekt, geb. in Padua 1470, gest. das. 1532, in Padua thätig. Hauptsächlich Bronzebildner. Sein Hauptwerk ist ein 3 m hoher Bronzekandelaber in San Antonio in Padua.

Briot, François. Berühmter französischer Edelzinngießer. Ca. 1550—1616. Sein Hauptwerk ist die sogenannte „Temperantiaschüssel".

Bronzino, eig. Angelo di Cosimo. Italienischer Maler, geb. um 1502 in Monticelli bei Florenz, gest. in Florenz 1572. Schüler des A. del Garbo u. J. da Pontormo. Thätig in Florenz. Am besten in seinen Porträts, z. B. denjenigen des Großherzogs Cosimo I. und seiner Gemahlin in Dresden, in den Uffizien und im Palazzo Pitti in Florenz.

Brosamer, Hans. Deutscher Kupferstecher, Formschneider und Maler. Geb. um 1480/90 in Fulda, gest. 1552 in Erfurt. Gehört zu den sogenannten „Kleinmeistern" und folgt Beham und Aldegrever nach.

Brouwer, Adriaen. Vlämischer Genremaler und Radierer. Geb. 1605/6 in Oudenaerde, gest. 1638 in Antwerpen. Schüler des Frans Hals. Klassischer Vertreter der Bauern- und Wirtshausscenen, Bilder z. B. in München, Berlin, Dresden, Madrid, Petersburg.

Brown, Ford Madox. Englischer Historienmaler, geb. 16. April 1821 in Calais, gest. 6. Okt. 1893 in London. In Antwerpen und Paris ausgebildet. Tritt der akademischen Richtung in England gegenüber und ist als Lehrer Rossettis Vorläufer der Praerafaeliten. Zu seinen besten Werken zählt die „Arbeit" (Museum in Manchester) und „Christus wäscht des Petrus Füße."

Brown, Henry Kirke. Amerikanischer Bildhauer, geb. 24. Febr. 1814 in Leyden (Massachussets), gest. 10. 7. 1886 in New-York. Von ihm zahlreiche monumentale Bildwerke, z. B. die Reiterstatuen Washingtons und des Generals Scott in New-York.

Brown, Thomas Austen, s. K. d. G.

Brown, Alexander Kellock, s. K. d. G.

Brozik, Wenzel von, s. K. d. G.

Brüggemann, Hans. Berühmter schleswiger Bildschnitzer der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Sein Hauptwerk ist der große Altar im Dom zu Schleswig mit 20 Scenen aus der Passionsgeschichte.

Brueghel, Jan d. Ae., gen. **Sammetbrueghel**. Vlämischer Maler und Radierer. Geb. 1568 in Brüssel, gest. 1625 in Antwerpen. Nach längerem Aufenthalt in Italien in Antwerpen thätig. Malt Genrebilder, Tier- und Blumenstücke und Landschaften, in welche oft andere Künstler, z. B. Rubens die figürliche Staffage einfügten. Sein Hauptwerk ist das farbenprächtige Paradies im Mauritshuis im Haag.

Brueghel, Jan d. J. Vlämischer Genre- und Landschaftsmaler und Radierer, geb. in Antwerpen 1601, gest. das. 1678. Sohn und Schüler Jans des Aelteren. In Antwerpen thätig. Bilder seiner Hand in Dresden und München.

Brueghel, Pieter d. Ae., gen. **Bauernbrueghel**. Holländischer Genremaler und Radierer. Geb. um 1530 in Brueghel bei Breda, gest. 1569 in Brüssel. Stammvater der Künstlerfamilie Brueghel. Seine Hauptwerke sind in Wien, außerdem ein Bild in Madrid und zwei in Dresden.

Brueghel, Pieter d. J., gen. **Höllenbrueghel**. Vlämischer Genremaler und Radierer. Geb. 1564 in Brüssel, gest.

1638 in Antwerpen. Malt mit Vorliebe höllische Stücke, Nachtscenen mit Brandeffekten u. a. Bilder seiner Hand z. B. in Berlin, Antwerpen, München.

Brütt, Adolf, s. K. d. G.

Brütt, Ferdinand, s. K. d. G.

Brunelleschi, Filippo. Epochemachender Florentiner Baumeister der Frührenaissance 1377—1446. Sein Lebenswerk ist die gewaltige Kuppel des Florentiner Domes, außerdem erbaute er die mustergiltigen Kirchen San Lorenzo und San Spirito, sowie die zierliche Kapelle Pazzi. Der von ihm entworfene Palazzo Pitti ist das typische Vorbild des florentiner Palaststiles.

Bruyn, Bartholomäus. Niederrheinischer Maler, geb. um 1493 in Köln, gest. das. 1557. Vortrefflicher Porträtmaler. Unter seinen kirchlichen Bildern sind die Flügel des Hochaltars der Victorkirche in Xanten am bedeutendsten.

Bry, de. Kupferstecherfamilie aus Lüttich stammend und in Frankfurt a. M. im 16. u. 17. Jahrh. thätig. Die bedeutendsten sind Johann Theodor de B. (1561—1623) und Theodor de B. (1528—1598). Der erstere als Ornamentstecher hervorragend.

Buchner, Georg, s. K. d. G.

Bürgel, Hugo, s. K. d. G.

Bürkel, Heinrich. Landschafts- und Genremaler, geb. 1802 in Pirmasens, gest. 1869 in München. Land und Volk Italiens und Tirols boten B. Stoffe für seine überaus zahlreichen Bilder, die in fast allen Sammlungen durch Beispiele vertreten sind (z. B. Platzregen im Gebirge).

Bürkner, Hugo. Deutscher Formschneider und Radierer, geb. 24. 8. 1818 in Dessau, gest. 17. 1. 1897 in Dresden. Er radierte für das Dresdner Galeriewerk, seine Hauptbedeutung liegt aber auf dem Gebiete des Holzschnittes.

Bugiardini, Giuliano. Italienischer Maler, geb. 1475 in Florenz, gest. das. 1554. Schüler des Ghirlandaio und Freund des Michelangelo, nach dessen Zeichnung er das Martyrium der hl. Katharina in S. Maria Novella in Florenz malte.

Buonsignori, Francesco. Italienischer Maler, geb. 1455 in Verona, gest. 1519 in Caldiero. Unter dem Einfluß des Vivarini ausgebildet. Altarbilder in den Veroneser Kirchen z. B. S. Fermo Maggiore.

Burger, Anton, s. K. d. G.

Burger, Fritz, s. K. d. G.

Burgkmair, Hans. Deutscher Maler und Formschneider, geb. in Augsburg 1473, gest. das. 1531. Schüler des Schongauer, auch von Dürer und der venetianischen Malerei beeinflußt. Seine bedeutendsten Bilder befinden sich in der Augsburger Galerie. In hervorragender Weise von Kaiser Maximilian für den Holzschnitt zur Illustrierung des „Triumphzuges" und des „Weiskunig" herangezogen.

B

Burne-Jones, Edward. Englischer Maler, geb. 28. Aug. 1833 in Birmingham, gest. 17. Juni 1888 in London. Schüler Rossettis und einer der Führer der Praerafaeliten. Zu seinen Hauptbildern gehören: Die goldene Treppe, Die sechs Schöpfungstage, der Spiegel der Venus.

Busch, Georg, s. K. d. G.

Busch, Wilhelm, s. K. d. G.

Buttersack, Bernhard, s. K. d. G.

Cabanel, Alexandre. Französischer Maler. Geb. 28. Sept. 1823 in Montpellier, gest. 23. Jan. 1889 in Paris. Folgt zunächst der klassischen Richtung, geht dann aber zum modernen Genre über. Berühmt sind seine Darstellungen nackter Menschen (Geburt der Venus). Auch als Porträtmaler und im dekorativen Fach thätig.

Cabat, Nicolas Louis. Französischer Landschaftsmaler. Geb. 24. Dez. 1812, gest. 13. März 1893. Gehört zu denjenigen Künstlern, welche um 1830 die realistische Richtung der französischen Landschaftsmalerei einleiteten. Bilder z. B. im Luxembourg.

Caffé, Daniel. Deutscher Pastellmaler, geb. 1750 in Küstrin, gest. 1815 in Dresden, unter Casanova und Graff ausgebildet, lebte in Leipzig und Dresden, malte Porträts (Museen v. Leipzig u. Dresden).

Cagliari s. **Veronese**.

Caïn, Auguste. Berühmter französischer Tierbildhauer. Geb. 4. 11. 1822 in Paris, gest. das. 6. 8. 1894. Von ihm auch das Denkmal des Herzogs Karl v. Braunschweig in Genf (1879).

Cairati, Hieronymus, s. K. d. G.

Calame, Alexandre. Schweizer Landschaftsmaler und Radierer. Geb. 28. 5. 1810 in Vevey, gest. 17. 3. 1864 in Mentone. Maler der südlichen Natur und besonders der Alpen. Am besten vertreten im städtischen Museum in Leipzig.

Calandrelli, Alex., s. K. d. G.

Calcar, Johannes Stephan, gen. Giovanni da C. Maler und Zeichner für den Holzschnitt. Geb. um 1499 in Calcar, gest. 1546 in Neapel. Schüler Tizians in Venedig, wo er hauptsächlich thätig war.

Callot, Jacques. Origineller und berühmter französischer Radierer (1592 bis 1638, Nancy), der sich sowohl durch seine eminente Technik, als scharfe Beobachtungsgabe und vielseitige Darstellungskunst auszeichnete. Sein fast 1500 Blatt umfassendes Werk ist auch in kulturgeschichtlicher Beziehung von großer Bedeutung (z. B. Jahrmarkt von Madonna della Imprunetta, Belagerung von Breda, zwei Folgen der Misères de la Guerre).

Cambiaso, Luca. Italienischer Maler, geb. 1527 bei Genua, gest. 1585 in Madrid. Schüler seines Vaters Giovanni C. Seine besten Bilder in Genua z. B.

C

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

in S. Maria di Carignano eine hervorragende Grablegung.

Cameron, D. Y., s. K. d. G.

Campagna, Girolamo. Italienischer Bildhauer, geb. 1552 in Verona, gest. nach 1623 in Venedig, Schüler des Cattaneo, Nachfolger des Sansovino, thätig in Padua und Venedig. Von ihm zahlreiche Altäre, Madonnen- und Porträtstatuen in Venedig und den Nachbarstädten.

Campagnola, Giulio. Paduaner Maler und besonders Kupferstecher. 1478— nach 1513. Schüler Tizians. In der Technik des Stiches sich an Dürer anlehnend. Fälschlich für den Erfinder der Punzenmanier gehalten, während er diesen Effekt mit dem Stichel hervorbringt.

Campbell, Thomas. Englischer Bildhauer, geb. 1. 5. 1790 in Edinburgh, gest. 4. 2. 1858 in London. In Italien u. London thätig. Fertigt hauptsächlich Büsten u. Statuen, z. B. Denkmal der Herzogin von Buccleuch in Boughton und Statue der Königin Victoria in Windsor.

Camphausen, Wilhelm. Bedeutender Schlachtenmaler der Düsseldorfer Schule. Geb. 8. 2. 1818 in Düsseldorf, gest. 18. 6. 1885 daselbst. Besonders bekannt sind seine großen Reiterporträts Wilhelms I. und das Wandgemälde in der Berliner Ruhmeshalle, darstellend die „Huldigung der schlesischen Stände in Breslau 1741“.

Camphuysen, Raphael. Holländischer Landschaftsmaler, geb. in Gorkum 1598, gest. 1657 in Amsterdam. In Amsterdam thätig.

Canal, Gilbert von, s. K. d. G.

Canale, Antonio, auch **Canaletto** genannt. Italienischer Maler und Radierer, geb. 1697 in Venedig, gest. das. 1768. Meist in Venedig thätig. Bedeutender Maler von Stadtansichten, die sich in fast allen Museen finden.

Canaletto. Eigentlich **Bernardo Belotto.** Venetianer Landschafts- u. Architekturmaler, geb. 1720 in Venedig, gest. 1780 in Warschau. Schüler seines Oheims Canale. Außer in Italien auch in München, Dresden, Wien und Warschau thätig, hier Hofmaler Stanislaus II. 37 Bilder im Dresdner Museum.

Candido, s. **Witte,** P. de.

Cano, Alonso. Bedeutender spanischer Maler und Bildschnitzer, geb. 1601 in Granada, gest. das. 1667. Schüler des Fr. Pacheco, J. de Castillo und J. M. Montannes. Thätig in Sevilla, Madrid und Granada, Bilder in den Kirchen v. Granada, Sevilla, Malaga, in den Museen in Madrid, München, Dresden, Berlin. Hervorragende bemalte Holzskulpturen in der Kathedrale v. Granada.

Canova, Antonio. Berühmter italienischer Bildhauer, geb. 1. 11. 1757 in Possagno, gest. 13. 10. 1822 in Venedig. Vertritt in der Skulptur zuerst die klassizistische Richtung. Außer in Venedig auch in Rom, Wien und Paris thätig. Das populärste seiner Werke ist wohl die Gruppe „Amor und Psyche“ (Louvre).

Cappelle, Jan van de. Holländischer Landschaftsmaler und Radierer, geb. 1624/5 in Amsterdam, gest. das. 1679. Von Simon de Vlieger beeinflußt. Malt Marinen und Winterlandschaften. Bilder in den Museen von Berlin, Amsterdam, London, Wien.

Caradosso, eig. Cristoforo Foppa. Italienischer Bildhauer, Medailleur und Gemmenschneider, geb. um 1445 in Pavia, gest. 1527. Thätig in Mailand und Rom (am päpstlichen Hof).

Caravaggio, Michelangelo da. Eigentlich Michelangelo Merisi. Berühmter italienischer Maler. Geb. 1569 in Caravaggio, gest. 1609 in Porto d'Ercole. Im Gegensatz zu den Carracci vertritt C. den ausgesprochen naturalistischen Standpunkt in der Malerei und fand zahlreiche Nachfolger. Ansprechender als in seinen durch derbe Typen und übermäßiges Pathos beeinträchtigten Altarbildern ist C. in seinen Sittenbildern, wie die Falschspieler (Dresden) und die Lautenspielerin (Gal. Liechtenstein).

Caravaggio, Polidoro da. Eigentlich Polidoro Caldara. Italienischer Maler. Geb. um 1495 in Caravaggio, gest. 1543 in Messina. Zuerst in Rom, später in Neapel und Messina thätig. Von ihm zahlreiche realistische Altarbilder erhalten, am besten die Kreuztragung im Museum von Neapel.

Carciano, Filippo, s. K. d. G.

Cariani. Eigentlich Giovanni Busi. Italienischer Maler, geb. 1480/90 bei Bergamo, gest. das. nach 1541. In Venedig Schüler des Palma Vecchio und nach Giorgione ausgebildet. Thätig in Bergamo. Von ihm in Bergamo z. B. das Porträt eines Arztes, in der Brera in Mailand „Madonna mit Heiligen“.

Carpaccio, Vittore. Venetianer Maler, 1489—1522 thätig. Wahrscheinlich Schüler der Vivarini und des Gentile Bellini. C. malt Porträts und figurenreiche, genrehaft aufgefaßte Historien- und Heiligenbilder. Als Hauptwerk gilt die in der Akademie in Venedig befindliche Bilderfolge mit der Geschichte der heil. Ursula.

Carolus-Duran, s. **Duran,** C. (K. d. G.)

Carpeaux, Jean Baptiste. Bedeutender französischer Bildhauer, geb. 11. 5. 1827 in Valenciennes, gest. 11. 10. 1875 in Schloß Bécon bei Asnières. Schüler Durets, durch seine naturalistischen Bestrebungen für die Plastik von Bedeutung. Eine Zeit lang in Rom thätig. Hauptwerke sind: Ugolino und seine Kinder

(Tuileriengarten). Darstellung des Tanzes an der Fassade der großen Oper.

Carpentier, Evariste, s. K. d. G.

Carracci. Bekannte Bologneser Malerfamilie des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts, begründen die Akademie der „Incamminati", auf welcher sie in eklektischer Weise die großen Errungenschaften der Hauptmeister des 16. Jahrhunderts lehren und pflegen wollen. Die wichtigsten sind: 1. Lodovico C. 1555—1619, der älteste und eigentliche Stifter der Akademie. 2. Agostino C. 1557—1602. 3. Annibale C. 1560—1609, der begabteste. Sein umfangreichstes Werk sind die Fresken im Palazzo Farnese in Rom.

Carrenno, Don Juan de Miranda. Spanischer Maler, geb. in Aviles 1614, gest. 1685 in Madrid. Thätig in Madrid. Malt historische Bilder und besonders Porträts, in denen er sich an Velazquez und van Dyck anschließt. Bilder in den Museen von Madrid, München, Berlin, Wien.

Carriera, Rosalba. Italienische Malerin, geb. in Venedig 1675, gest. das. 1757. Schülerin des Pellegrini, Diamantini u. A. Balestra. Thätig in Venedig, Versailles, Wien. Berühmt seinerzeit durch ihre eleganten Porträts (Pastell). Am reichsten vertreten im Dresdener Museum.

Carrière, Eugène, s. K. d. G.

Carriès, Jean. Französischer Bildhauer, geb. 15. 2. 1855 in Lyon, gest. 1. 7. 1894 in Paris. Hochbedeutender moderner Künstler der impressionistischen Richtung, auch in technischer Beziehung bahnbrechend. Auf dem Gebiete der Keramik hat C. ebenfalls mit großem Erfolg gearbeitet.

Carstens, Asmus Jacob. Deutscher Zeichner und Maler, geb. 10. 5. 1754 in St. Jürgen bei Schleswig, gest. 26. 5. 1798 in Rom. Der entschiedene Bahnbrecher der klassischen Richtung in der deutschen Malerei. Seine meisten Handzeichnungen und Aquarellen im Museum in Weimar.

Castagno, Andrea del. Italienischer Maler, geb. um 1390 in Castagno, gest. 1457 in Florenz. Gehört zu den Nachfolgern des Masaccio, derber Realist. Sein Hauptwerk ist das Abendmahl im Museo del Cenacolo (Florenz).

Catena, Vincenzo. Italienischer Maler, geb. in Treviso, gest. in Venedig 1531. Unter Giov. Bellinis Einfluß ausgebildet. Malte Heiligenbilder und treffliche Porträts, z. B. das des R. Fugger im Berliner Museum.

Cauer, Emil. Deutscher Bildhauer, geb. 29. 11. 1800 in Dresden, gest. 4. 8. 1867 in Kreuznach. Schüler Rauchs. Besonders bekannt durch seine vielverbreiteten Märchendarstellungen wie „Aschenbrödel", „Rotkäppchen".

C

Cauer, Karl Ludwig. Deutscher Bildhauer, geb. 1828 in Bonn, gest. 1885 in Kreuznach. Von seinen Werken befindet sich in Sanssouci ein eherner Sieger, in der Nationalgalerie die Hexe (Marmor), in Mannheim ein Schillerdenkmal.

Cauer, Paul Ludwig, s. K. d. G.

Cauer, Stanislaus, s. K. d. G.

Cavazzola, Paolo Moranda. Italienischer Maler, geb. in Verona 1486, gest. daselbst 1522. Sein Hauptwerk die Passion von 1517 in der Pinakothek in Verona.

Cazin, Charles s. K. d. G.

Cellini, Benvenuto. Italienischer Goldschmied und Bildhauer, geb. 1500 in Florenz, gest. das. 1571. Unruhiger Geist, geschickter Techniker, aber manieriert in der Form. Seine besten Werke sind das Salzfaß in der Ambraser-Sammlung in Wien, das Relief der Nymphe von Fontainebleau (Louvre) und die Bronzestatue des Perseus in der Loggia dei Lanzi in Florenz.

Cederström, Thure von, s. K. d. G.

Cerezo, Mateo. Spanischer Maler, geb. 1635 in Burgos, gest. 1675 in Madrid. Schüler seines Vaters Juan C. und des J. Carrenno in Madrid. Unter Murillos und van Dycks Einfluß. Thätig hauptsächlich in Madrid. Von seinen religiösen Bildern zwei im Museo del Prado, andere in den Museen von Berlin, Leipzig, Haag.

Cerquozzi, Michelangelo. Italienischer Maler, geb. 1602 in Rom, gest. das. 1660. Stand unter Pieter van Laars Einfluß, malte Genrescenen, Stillleben und hauptsächlich Schlachtenbilder. Bilder in römischen Palästen, im Museum in Berlin, Dresden, München, Madrid.

Ceulen, Cornelius Janssens van. Holländ. Porträtmaler, geb. 1593 in London, gest. um 1664 in Amsterdam oder Utrecht. In London durch van Dyck beeinflußt, in Middelburg im Haag und in Amsterdam thätig. Zahlreiche Bilder in englischem Privatbesitz, im städtischen Museum im Haag der Magistrat, ein Schützenstück in Middelburg.

Champaigne, Philippe de. Französischer Historien-, Porträt- u. Landschaftsmaler, geb. 1602 in Brüssel, gest. 1674 in Paris. Ch. gehört zu den tüchtigsten Bildnismalern seiner Zeit, hervorragend sind besonders die Porträts Richelieus und Ludwigs XIII.

Chapu, Henry Michel Antoine. Französ. Bildhauer, geb. in Le Mée 29. 9. 1833, gest. in Paris 21. 4. 1891. In Paris thätig, Schüler von Pradier u. Duret. Schuf allegorische und mythologische Bildwerke und Porträtstatuen. Bildwerke im Luxembourg, von ihm auch das Grabmal für Henri Regnault.

C

Chardin, Jean Baptiste Siméon. Fran-

zösischer Maler, geb. 1699 in Paris, gest. das. 1769. In Paris thätig. Malte zuerst treffliche Stillleben in der Art der alten Holländer, später — im Gegensatz zu der leichtfertigen Rokokokunst seiner Zeit — hausbackene Genrebilder aus dem Bürgerleben und besonders der Kinderwelt. Am besten vertreten im Louvre.

Charlet, Nicolas Toussaint. Französischer Historien- und Genremaler u. Radierer, geb. 1792 in Paris, gest. das. 1845. In Paris thätig. Schüler von Gros. Außer seinen Soldatenbildern malte er besonders Scenen aus dem Straßenleben in humoristisch-satyrischer Auffassung. Bilder in den Museen von Versailles, Lyon.

Charpentier, Eugène Louis. Bedeutender französischer Schlachtenmaler, geb. 1. 6. 1811 in Paris, gest. das. 16. 12. 1890. Schüler von Gérard und L. Coignet. Hauptwerke in Versailles.

Chase, William, s. K. d. G.

Chattel, Fredericus J. du, s. K. d. G.

Chaudet, Antoine Denis. Französ. Bildhauer, geb. 1763 in Paris, gest. das. 1810. Widmete sich dem Studium der Antike und ist durch engen Anschluß an dieselbe von maßgebendem Einfluß auf die französische Plastik seiner Zeit. Statue Napoleons I. im Corps législatif in Paris und Figur des knieenden Amor im Louvre.

Chavannes, s. **Puvis** de Ch.

Chenavard, Paul Joseph. Franz. Historienm. geb. 1808 in Lyon. Schüler von Ingres. Wurde 1848 beauftragt, die Wände des Pantheon mit einem Zyklus von Gemälden zu schmücken, die in großen Zügen die Entwicklung der Weltgeschichte behandelten. Nur die Kartons wurden vollendet, da das Projekt durch Napoleons Staatsstreich nicht ausgeführt wurde. Von ihm „La divina tragedia“ im Luxembourg.

Chersiphron. Griechischer antiker Baumeister, der um 560 v. Chr. den von Herostratos später in Brand gesteckten berühmten Tempel der Diana in Ephesos begann.

Chintreuil, Antoine. Bedeutender franz. Landschaftsmaler, geb. 5. 5. 1814 in Pont de Vaux, gest. 7. 8. 1873. Gehörte der realistischen Richtung an.

Chodowiecki, Daniel Nicolaus. Deutscher Miniaturmaler, Kupferstecher u. Radierer, geb. 16. 10. 1726 in Danzig, gest. 7. 2. 1801 in Berlin. Sehr fruchtbarer Künstler, populär durch die Illustrationen der deutschen Klassiker. Seine Blätter geben ein treues Bild des bürgerlichen Lebens im ausgehenden 18. Jahrhundert.

Chudaut, Jean Ad., s. K. d. G.

Ciardi, Guglielmo, s. K. d. G.

Cignani, Carlo. Italienischer Maler, geb. in Bologna 1628, gest. in Forli 1719. Schüler des Fr. Albani, studierte Correggio und die Carracci. Sein Hauptwerk die Kuppelfresken in der Kapelle der Madonna del Fuoco in Forli.

Cigoli, Lodovico. Italienischer Maler, geb. 1559 in Cigoli, gest. 1613 in Rom. Schüler des Santi di Tito und Nachahmer des Correggio. Sein Hauptwerk ist die Steinigung des hl. Stephanus in den Uffizien in Florenz.

Cima da Conegliano, Giov. Battista. Venetianer Maler, 1489—1506 thätig. Ausgebildet unter dem Einfluß des Giov. Bellini und des Antonello da Messina. Am bekanntesten sein „ungläubiger Thomas“ in der Akademie in Venedig.

Cimabue, Giovanni. Altflorentiner Maler, um 1240 bis nach 1302. Bildet das Bindeglied zwischen romanischer und gotischer Malerei in Italien. Lehrer Giottos. Sein Hauptwerk ist die Madonna in Santa Maria Novella in Florenz.

Civitali, Matteo. Italienischer Bildhauer, 1435—1501. Unter Florentiner Einfluß ausgebildet, meist in seiner Vaterstadt Lucca thätig, wo sich auch seine meisten Werke befinden, z. B. das Marmorgrabmal des P. da Noceto.

Claesz, Pieter. Holländ. Stilllebenmaler, geb. um 1590 in Burgsteinfurt, gest. 1661 in Haarlem, wo er thätig war. Eines seiner besten Bilder, Frühstückstisch, im Dresdener Museum.

Claus, Emile, s. K. d. G.

Clausen, George, s. K. d. G.

Clays, Paul Jean, s. K. d. G.

Clemens, Wilhelm, s. K. d. G.

Clodion, eigentlich Claud Michel. Bekannter französischer Bildhauer, geb. in Nancy 1738, gest. in Paris 1814. Schüler des Lamb. Sig. Adam, in Paris thätig. Am besten in seinen Biskuitfigürchen.

Clouet, François, gen. Janet. Vortrefflicher französischer Porträtist (1510 bis 1572). Hofmaler Franz I., Heinrichs II. und Karls IX. Rivale Holbeins, dem mehrere seiner Bilder zugeschrieben werden. Porträts im Louvre, in Wien.

Clouet, Jean. Französischer Porträtmaler, 1485—1541, Vater des François und ebenfalls Hofmaler in Paris.

Clovio, Giulio, gen. Macedo. Berühmter Miniator, geb. 1498 in Croatien, gest. 1578 in Rom. Schüler Giulio Romanos in Mantua. An verschiedenen Orten thätig. Sein Hauptwerk sind die Miniaturen des Gebetbuches „Uffizio della Beata Vergine“ für den Kardinal Farnese (mit einem Einband B. Cellinis im Museum in Neapel).

Codde, Pieter. Holländ. Genremaler, geb. 1599 in Amsterdam, gest. das. 1678. In Amsterdam thätig. Unter Einfluß des Frans Hals. Malte meist Wachtstuben- und Gesellschaftsscenen. Bilder z. B. in Berlin, Dresden und im Haag.

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart“.

Coello, Alonso Sanchez. Spanischer Maler, geb. 1515(?) in Benifayro, gest. 1590 in Madrid. Schüler des Ant. Mor. In Lissabon und Madrid thätig. Hofmaler Philipps II. Am besten in seinen Porträts, z. B. in Brüssel u. Berlin.

Coello, Claudio. Spanischer Maler, geb. in Madrid 1621, gest. das. 1693. In Madrid thätig. Schüler des F. Rizi. Geschickter und einflußreicher Maler der eklektischen Richtung. Bilder im Prado, in Madrider Kirchen, in der Pinakothek in München.

Cogniet, Léon. Französischer Historien- und Porträtmaler, geb. 29. 8. 1794 in Paris, gest. 20. 11. 1880 das. Schüler Guérins. Zuerst der klassischen Schule folgend, dann sich der romantischen Richtung mit großem Erfolg zuwendend. Unter seinen zahlreichen bedeutenden Schülern sind Meissonier und Bonnat in erster Linie zu nennen. Sein Hauptbild ist „Tintoretto, die Leiche seiner Tochter malend" im Museum von Bordeaux.

Colins, Alexander. Vlämischer Bildhauer, 1526—1612. Führte den Statuenschmuck am Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses aus, ist aber besonders bekannt durch die Alabasterreliefs am Grabmal Maximilians I. in Innsbruck.

Collin, Louis-Joseph-Raphael, s. K. d. G.

Colombe, Michel. Französischer Bildhauer. 1430 bis um 1512. Zu seinen Hauptwerken gehört das Grabmal des Herzogs Franz II. und seiner Gemahlin in der Kathedrale in Nantes und das Relief mit dem hl. Georg im Louvre.

Coninxloo, Gillis van. Vlämischer Landschaftsmaler, geb. in Antwerpen 1544, gest. in Amsterdam 1607. Nach Reisen in Amsterdam thätig. Bildet mit seinen eigentümlich stilisierten und meist mit mythologischer Staffage versehenen Landschaften das Haupt einer Schule, die in Brueghel, Savery u. a. ihre Fortsetzung fand. Bilder in der Galerie Liechtenstein.

Constable, John. Englischer Landschaftsmaler, geb. 11. 7. 1776 in East Bergholt. gest. 30. 3. 1837 in London. Als einer der ersten „Stimmungsmaler" von bahnbrechendem Einfluß besonders auf die französische Landschaftsmalerei. Bilder im Louvre und in der Nationalgalerie (Das Kornfeld) und im South Kensington Museum in London.

Conti, Bernardino de'. Italienischer Maler, geb. in Pavia. In Mailand 1499—1522 thätig. Unter Leonardos Einfluß, den er öfters kopierte (Madonna in Bergamo). Im Berliner Museum von ihm das Bildnis eines Kardinals.

Coques, Gonzales. Vlämischer Porträt- u. Genremaler, geb. in Antwerpen 1618, gest. das. 1684. In Antwerpen thätig. Malte meist Porträts in kleinerem Format. Bilder z. B. in Kassel, Berlin, London, Haag.

Corelli, Augusto, s. K. d. G.

Corinth, Louis, s. K. d. G.

Cornelisz, Cornelis. Holländ. Historien- u. Porträtmaler, geb. in Haarlem 1562, gest. das. 1638. Schüler des P. Pietersz und G. Coignet. Von ihm im Mauritshuis (Haag) der betlehemitische Kindermord.

Cornelisz, Jakob. Holländischer Maler und Formschneider, geb. in Oostsanen 1480 (?), gest. in Amsterdam nach 1533. Von ihm im Rijksmuseum in Amsterdam „Saul mit der Hexe von Endor", im Haag „Salome"; ferner Bilder in Kassel, Berlin, Wien.

Cornelius, Peter von. Deutscher Maler, geb. 23. 9. 1783 in Düsseldorf, gest. 6. 3. 1867 in Berlin. Begründer des monumentalen Stils in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hat in gewaltigen Fresken (Glyptothek in München) und Kartonzeichnungen (Nationalgalerie in Berlin) dem romantischen Ideenkreis entnommene Stoffe monumental gestaltet.

Corot, Jean Baptiste Camille. Französischer Landschaftsmaler, geb. 20. 7. 1796 in Paris, gest. das. 23. 2. 1875. Einer der Hauptvertreter des paysage intime. Bedeutende Bilder im Louvre, im Luxembourg, in Avignon, Marseille.

Correggio, Antonio da, eigentlich A. Allegri. Italienischer Maler, geb. in Correggio um 1494, gest. das. 5. 3. 1534. In Correggio und Parma thätig. Bezeichnet einen Höhepunkt in der Entwicklung der italienischen Malerei, mit dem Zauber seines „Helldunkels" vereinigte er eine treffliche Kompositionskunst, meisterhafte Perspektive und hohe Anmut und Innigkeit der einzelnen Personen. Unter seinen Staffeleibildern ist die „Anbetung der Hirten" gen. „die hl. Nacht" in der Dresdener Galerie das berühmteste, unter seinen Freskomalereien die der Kuppel des Domes zu Parma.

Corrodi, Hermann, s. K. d. G.

Cortona, Pietro da; eigentl. P. Berettini. Italienischer Barockmaler und Architekt, geb. in Cortona 1596, gest. in Rom 1669. Vorbildlich wirkend in der Ausschmückung großer Innenräume. Sein Hauptwerk ist das Fresko im großen Saale des Palazzo Barberini in Rom.

Cosimo, Piero di; eigentl. P. di Lorenzo. Florentiner Maler, 1462—1521. Schüler und Gehilfe des Cosimo Rosselli, steht unter Leonardos da Vinci Einfluß und malt Heiligenbilder, mythologische Scenen mit reicher Landschaft und vortreffliche Porträts. In Berlin „Venus, Mars und Amor", in London „Tod der Prokris", 2 treffliche Bildnisse im Mauritshuis im Haag.

Cosmaten. Mitglieder der römischen

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

Künstlerfamilie Cosma, die sich im 13. Jahrhundert durch musivische Steinarbeiten auszeichnete.

Cossa, Francesco. Italienischer Maler, um 1435—1480. Thätig in Ferrara und Bologna. Neben Cosimo Tura Hauptmeister der Ferraresischen Schule. Von ihm die Madonna del Baracano und eine Madonna mit Heiligen in Bologna, eine allegorische Frauenfigur in Berlin, Verkündigung Mariä in Dresden.

Costa, Lorenzo. Italienischer Maler, 1460 bis 1535. Thätig in Ferrara, Bologna und Mantua. Gebildet unter dem Einfluß des Cosimo Tura und Ercole de Roberti. Mit Francesco Francia an den Fresken in Santa Cecilia in Bologna thätig. Seine Hauptwerke befinden sich in Bologna.

Costa, Giovanni, s. K. d. G.

Cosway, Richard. Bedeutender englischer Miniaturmaler. 1742—1821. In London thätig.

Cottel, Charles, s. K. d. G.

Courbet, Gustave. Französischer Maler, geb. 10. 6. 1819 in Ornans, gest. 31. 12. 1877 in La Tour de Peile bei Vevey. Schüler des David d'Angers. C. ist einer der Führer der naturalistischen Schule in Frankreich und deshalb von hervorragendster Bedeutung. Am besten in seinen Landschaften. Bilder im Louvre u. Luxembourg, im Museum von Nantes.

Courten, Angelo von, s. K. d. G.

Courtens, François, s. K. d. G.

Courtois, Gustave, s. K. d. G.

Courtois, Jacques, gen. le Bourguignon. Französischer Schlachtenmaler und Radierer, geb. 1621 in St. Hippolyte, gest. 1676 in Rom. Beeinflußt von Salvator Rosa. In Florenz und Rom thätig. Hauptwerke in Dresden, andere in römischen Palästen (Doria, Corsini, Spada).

Cousin, Jean. Französischer Maler, Bildhauer, Kupferstecher u. Holzschneider. 1501—1589. Am bedeutendsten als Bildhauer, Statue Philipps de Chabot (Kathedrale in Rouen) und Porträts im Louvre.

Couture, Thomas. Französischer Maler, geb. 21. 12. 1815 in Senlis, gest. 30. 3. 1879 auf seinem Schlosse Villiers le Bel bei Paris. Schüler von Gros und Delaroche. Hervorragender Kolorist und von Einfluß auf eine Anzahl bedeutender Maler. Ein Hauptwerk ist: Die Römer der Verfallzeit, im Luxembourg.

Coxcie, Michael. Niederländischer Maler, 1499—1592; nach einer Reise in Italien in Mecheln und Brüssel thätig. Schüler des B. van Orley. Vertreter der niederländisch-italienischen Richtung des 16. Jahrhunderts. Kopierte den Genter Altar (Teile in Gent, Berlin, München).

Coypel, Noël. Französischer Maler, geb. 1628 in Paris, gest. das. 1707. Bildet sich nach Poussin und Lesueur. Reich vertreten im Louvre.

Coyzevox, Charles Antoine. Franz. Bildhauer, geb. 1640 in Lyon, gest. 1720 in Paris. Ausgezeichnet in Porträtskulpturen, Hauptwerke im Louvre und in der Akademie.

Cranach, Lukas d. Ae. Deutscher Maler, Kupferstecher und Zeichner für den Holzschnitt. Geb. 1472 in Kronach in Oberfranken, gest. 1553 in Weimar. Hauptsächlich in Wittenberg thätig. Eigentlicher Begründer der sächsischen Malerschule. Hofmaler dreier Kurfürsten und Freund der Reformatoren, deren Kreis er durch zahlreiche Porträts verewigte. Mythologische und Heiligenbilder. Die von Lukas Cranachs Hand stammenden Bilder, die einen hohen künstlerischen Wert besitzen, sind von den handwerksmäßigen Arbeiten seiner Werkstattschüler wohl zu trennen. Sein frühestes datiertes Bild „Die Ruhe auf der Flucht" von 1504 ist zugleich das künstlerisch vollkommenste.

Cranach, Lukas d. J. Deutscher Maler, geb. 1515 in Wittenberg, gest. daselbst 1586. Sohn und Schüler des älteren Cranach, dessen Malweise er beibehielt. Vorwiegend als Porträtist thätig. (Mus. v. Dresden.)

Crane, Walter, s. K. d. G.

Crawhall, Joseph, s. K. d. G.

Crayer, Gaspar de. Niederländischer Maler, 1584—1669. Nachahmer des Rubens, in Brüssel und Gent thätig. Die besten seiner zahlreichen Heiligenbilder und Porträts befinden sich in Gent.

Credi, Lorenzo di. Florentiner Maler, 1459—1537. Schüler des Andrea Verrocchio und unter Leonardos Einfluß stehend. Thätig in Pistoja und Florenz. Sein Hauptwerk ist die große Geburt Christi in der Akademie in Florenz.

Cretius, Konst., s. K. d. G.

Christus, Petrus. Altniederländischer Maler, gest. nach 1472 in Brügge. Gehört zur unmittelbaren Nachfolge der van Eyck. Thätig in Brügge. Heiligenbilder und Porträts, von den letzteren ist das bedeutendste der, 1449 datierte, hl. Eligius mit einem Brautpaar (Kölner Privatbesitz).

Crivelli, Carlo. Venetianer Maler, thätig 1468—1493. Herber und eigenartiger Künstler, unter Mantegnas Einfluß stehend. Charakteristisch für ihn ist die Farbenfreudigkeit, die Ueberfülle von Zier- und Beiwerk und die scharfgeschnittenen Figuren. Außer in England befinden sich in Mailand und Ascoli bedeutende Bilder des Meisters.

Crodel, Paul, s. K. d. G.

Crola, Hugo, s. K. d. G.

Cronaca, Simone (Pollaiolo). Italienischer Architekt, geb. 1457 in Florenz, gest. daselbst 1508, einer der letzten hervor-

ragenden Architekten der toskanischen Frührenaissance, vollendete den Pal. Strozzi und baute den Pal. Guadagni und die schöne kleine Kirche San Francesco al Monte bei Florenz.

Cruikshank, George. Englischer Maler und Radierer, geb. 1792 in London, gest. das. 1878. Berühmt durch seine Satyren und politischen Karikaturen.

Curzon, Paul Alfred de. Französischer Landschafts- und Genremaler, geb. 7. 9. 1820 in Moulinet, gest. 4. 7. 1895 in Paris. Schüler von Drolling u. Cabat. Wählt seine Stoffe meist in Italien u. Griechenland. Bilder im Luxembourg.

Cuvilliés, François de. Hervorragender französischer Rokokobaumeister, 1698 bis 1768. In München thätig. Von ihm im Schloßgarten in Nymphenburg die Badenburg und Amalienburg, in München die Fassade der Theatinerkirche, das Palais Eichthal u. s. w.

Cuyp, Aelbert. Holländischer Maler, geb. in Dordrecht 1620, gest. das. 1691. In Dordrecht thätig. Schüler seines Vaters Jacob Gerritsz C. Sehr vielseitig, malt Genrebilder, Tiere, Porträts und Stillleben, hauptsächlich aber als Landschaftsmaler von großer Bedeutung. Die besten der letzteren Art befinden sich in England.

Daddi, Bernardo, da Firenze. Italienischer Maler, Schüler Giottos, 1328—1348 in Florenz thätig.

Dagnan-Bouveret, Pascal Adolphe Jean, s. K. d. G.

Daguerre, Louis Jacques Mandé. Französischer Maler, geb. 18. 9. 1789, gest. 12. 7. 1851. In Paris thätig. Erfinder der nach ihm benannten Daguerreotypie.

Dahl, Hans, s. K. d. G.

Dalbono, Eduardo, s. K. d. G.

Dall' Oca-Bianca, Angelo, s. K. d. G.

Dalou, Jules, s. K. d. G.

Danhauser, Joseph. Oesterreichischer Maler, geb. 18. 8. 1805 in Wien, gest. das. 4. 5. 1845. Zuerst Historienmaler, dann wandte er sich mit Erfolg dem Genre zu und behandelte mit Humor Scenen aus dem österreichischen Volksleben. Hauptbilder im Hofmuseum in Wien.

Dannat, William F., s. K. d. G.

Dannecker, Johann Heinrich von. Deutscher Bildhauer, geb. 15. 10. 1758 in Waldenbuch bei Stuttgart, gest. 18. 12. 1841 in Stuttgart. Durch Canova in Rom beeinflußt war er einer der ersten deutschen Bildhauer der neuen Richtung, die zur Natur und Antike zurückkehrten. Zu seinen bekanntesten Arbeiten gehört Ariadne auf dem Panther, im Privatbesitz in Frankfurt, sein Hauptwerk ist aber die Christusstatue in der neuen Kirche in Moskau.

Dantan, Edouard, s. K. d. G.

Danti, Vincenzo. Italienischer Bildhauer, geb. in Perugia 1530, gest. in Florenz 1576. Schüler und Nachfolger des Michelangelo, in Florenz thätig, bezeichnet bereits den Uebergang zum Barock. Von ihm die Bronzegruppe der Enthauptung Johannes des Täufers über dem Südthor des Baptisteriums in Florenz.

Darnant, Hugo, s. K. d. G.

Dasio, Max, s. K. d. G.

Daubigny, Charles François. Französischer Landschaftsmaler u. Radierer. Geb. 15. 2. 1817 in Paris, gest. das. 19. 2. 1878. Zuerst Historienmaler, dann aber einer der Hauptvertreter der Schule von Fontainebleau, welche den „paysage intime“ pflegte. Hauptbilder im Luxembourg.

David, Gerard. Altholländischer Maler. Geb. in Ouwater um 1460, gest. in Brügge 1523. Unter Hans Memlings Einfluß gebildet. Hauptsächlich in Brügge thätig. Altarbilder befinden sich z. B. in den Museen von Brügge, Rouen, Berlin, München, London.

David, Jacques Louis. Französischer Historien- und Porträtmaler, geb. 31. 8. 1748 in Paris, gest. 29. 12. 1825 in Brüssel. Der Begründer des Klassizismus in der französischen Malerei, Hofmaler Napoleons, dessen Thaten er verherrlichte. Am besten und wahrsten in seinen Porträts. Hauptwerke im Louvre.

David, Pierre Jean, gen. D. d'Angers. Französischer Bildhauer, geb. 12. 3. 1789 in d'Angers, gest. 5. 1. 1856 in Paris. Hauptvertreter der realistischen Richtung in der modernen französischen Plastik. Eine Zeit lang Canovas Schüler. Eines seiner bedeutendsten Werke ist das Relief im Giebelfeld des Pantheon. Er schuf auch eine ganze Reihe Porträtbüsten berühmter deutscher Männer, z. B. Goethes, Humboldts, Rauchs u. s. w.

Debucourt, Louis Philibert. Französischer Genremaler u. Kupferstecher, geb. in Paris 1755, gest. das. 1832. In Paris thätig. Hauptmeister des Farbendrucks. Seine Hauptblätter sind die „Promenade de la Gallerie du Palais Royal“ und die „Promenade publique du Palais Royal“.

Decaisne, Henri. Belgischer Historien- und Porträtmaler, geb. 1799 in Brüssel, gest. 1852 in Paris. Schüler von Girodet und Gros. Hauptwerke im Museum in Brüssel.

Decamps, Alexandre Gabriel. Französischer Historien- und Genremaler, geb. 3. 3. 1803 in Paris, gest. 22. 8. 1860 in Fontainebleau. Gehört zu den Hauptvertretern der romantischen Schule. Außer Historienbildern behandelt er vorwiegend orientalische Stoffe, am bekanntesten sind seine Affenstücke (Singes experts). Zahlreiche Bilder in der Hertford-Collection in London.

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart“.

Decker, Cornelis. Holländischer Landschaftsmaler und Kupferstecher. Gest. 1678. In Haarlem thätig. Schüler des Salomon Ruisdael. Bilder im Louvre, in Antwerpen, München.

Defregger, Franz v., s. K. d. G.

Degas, Hilaire Germain Edgar, s. K. d. G.

Deiker, Karl Friedrich. Hervorragender deutscher Jagdmaler, geb. 3. 4. 1836 in Wetzlar, gest. 19. 3. 1893 in Düsseldorf. Schüler W. Schirmers. Zu seinen Hauptbildern gehört die große Sauhatz im Kölner Museum.

Delacroix, Eugène. Französischer Historienmaler und Lithograph. Geb. 26. 4. 1799 in Charenton-St.-Maurice, gest. 13. 8. 1863 in Paris. In Paris thätig. Der bedeutendste französische Romantiker. Sein Bild „Dantes und Vergils Höllenfahrt" (1822) machte geradezu Epoche. Hauptwerke im Louvre und in Versailles.

Delaroche, Paul. Berühmter französischer Historienmaler, geb. 17. 7. 1797 in Paris, gest. 4. 11. 1856 das. Schüler von Gros, wendet sich aber dann der neuen romantischen Richtung zu. Sein Hauptwerk ist im Prüfungssaal der École des beaux-arts, das Wandgemälde „Hémicycle". Seine Bilder sind durch zahlreiche Stiche weit verbreitet.

Delaulne, Etienne. Hauptmeister des französischen Kupferstichs im 16. Jahrhundert (1519—1583), in Paris thätig. Vertreter der „kleinmeisterlichen" Richtung.

Delorme, Philibert. Bedeutendster Baumeister der französischen Renaissance. Geb. 1515 in Lyon, gest. 1570 in Paris. Erbaute das Schloß Anet und entwarf Pläne zu den Tuillerien. Auch durch bautheoretische Schriften wichtig.

Demarteau, Gilles. Französischer Kupferstecher, geb. 1729 in Lüttich, gest. 1776 in Paris. Hervorragender Vertreter des „Crayonstiches".

Denner, Balthasar. Deutscher Porträtmaler, geb. 1685 in Hamburg, gest. 1749 in Rostock. Seinerzeit sehr berühmt. Ein Teil seiner Porträts zeichnet sich durch minutiöseste Ausführung aus. Zahlreiche Bilder z. B. in Schwerin.

Denzinger, Franz Joseph von. Deutscher Architekt, geb. in Lüttich 1821, gest. in Nürnberg 14. 2. 1894. Vollendete den Regensburger Dom und baute später die durch Brand zerstörte Domkirche in Frankfurt a. M. wieder auf.

Desiderio da Settignano. Hervorragender Florentiner Bildhauer. 1428—1464. Bildete sich nach Donatello. Sein hervorragendstes Werk ist das Grabmal Marzuppini in Santa Croce. Im Berliner Museum die ausgezeichnete Büste der „Marietta Strozzi".

Desjardins, Martin (M. van den Bogaard). Franz. Bildhauer, geb. 1640 in Breda, gest. 1694 in Paris. Ausgezeichneter Porträtbildhauer der Zeit Ludwigs XIV. Von ihm eine Büste Colberts im Louvre.

Destouches, Paul Emile. Bekannter französischer Historien- und Genremaler, geb. 16. 12. 1794 in Dampierre, gest. 11. 7. 1874 in Paris. Schüler von David, Guérin, Gros. Am besten in seinen späteren Genrebildern aus dem Alltagsleben, z. B. im Museum in Leipzig.

Dettmann, Ludwig, s. K. d. G.

Diaz de la Penna, Narcisso Virgilio. Französischer Genre- und Landschaftsmaler, geb. 20. 8. 1807 in Bordeaux, gest. 18. 11. 1876 in Mentone. Schloß sich der romantischen Richtung an. Am beliebtesten sind seine der Mythologie oder Phantasie entlehnten Genrebilder, wie der Liebesgarten, Venus u. Adonis, badende Mädchen.

Dieffenbacher, August, s. K. d. G.

Diepenbeeck, Abraham van. Vlämischer Historienmaler, geb. in Herzogenbusch 1596, gest. in Antwerpen 1675. Gehilfe des Rubens und später Direktor der Antwerpener Akademie. Hauptwerke in der Kirche von Deurne bei Antwerpen, im Dom und Museum daselbst und in den Museen von Berlin, Dresden, München.

Diepraem, Abraham. Holländischer Genremaler, gest. nach 1674. Thätig in Dordrecht. Schüler des H. M. Sorgh und unter A. Brouwers Einfluß. Im Museum in Berlin von ihm ein Hauptbild, „das Frühstück".

Dietrich, Christian Wilhelm Ernst. Deutscher Maler u. Kupferstecher, geb. 1712 in Weimar, gest. 1774 in Dresden. Ein Künstler von erstaunlicher Vielseitigkeit, der besonders die Manier anderer großer Meister, z. B. Rembrandts, bis zur Täuschung nachzuahmen versuchte. Zahlreiche Bilder in den Museen von Dresden und Schwerin.

Dietz, Feodor. Deutscher Historienmaler, geb. 29. 5. 1813 in Neunstetten, gest. 18. 12. 1870 in Frankreich. In München und Karlsruhe thätig. D. war badischer Hofmaler. Zahlreiche Bilder in dem Museum in Karlsruhe.

Diez, Julius, s. K. d. G.

Diez, Robert, s. K. d. G.

Diez, Wilhelm von, s. K. d. G.

Dill, Ludwig, s. K. d. G.

Dinglinger, Joh. Melchior. Berühmter deutscher Goldschmied, geb. 1664 in Biberach, gest. 1731 in Dresden. Seine besten Werke im Grünen Gewölbe in Dresden.

Docharty, A. B., s. K. d. G.

Doepler d. J., Emil, s. K. d. G.

Dolci, Carlo. Italienischer Maler, geb. 1616 in Florenz, gest. das. 1686. Schüler des L. Vignali. Seine zahlreichen Madonnen- und Heiligenbilder zeichnen sich durch auffallende Süßlichkeit aus.

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

D

Domenichino, s. Zampieri.
Donatello. Florentiner Bildhauer und Erzgießer, 1386—1466. Bahnbrechender Meister in der Skulptur der Frührenaissance, Naturalist in erster Linie. Zu seinen Hauptwerken gehören: Kanzelreliefs für den Florentiner Dom, Bronzefigur des David (Bargello), der hl. Georg (Or San Michele) und in Padua die Reliefs für den Hochaltar des Doms und die gewaltige Reiterstatue des Erasmo de' Narni (Gattamelata).
Donndorf, Ad., s. K. d. G.
Donner, Georg Raphael. Oesterreichischer Bildhauer, geb. 1693 in Eßlingen, gest. 1741 in Wien. Erstrebt eine Reform der Barockskulptur durch Rückkehr zu maßvollen Renaissanceformen und ernsten Naturstudien. Sein Hauptwerk ist der Brunnen auf dem neuen Markte in Wien.
Doré, Gustave. Französischer Zeichner, Maler u. Bildhauer, geb. 6. 1. 1833 in Straßburg, gest. 23. 1. 1883 in Paris. Hauptsächlich als Illustrator thätig (z. B. Göttliche Komödie, Bibel, Verlorenes Paradies u. s. w.).
Dossi, Dosso. Italienischer Maler, um 1479—1542. Einer der Hauptmeister der Schule von Ferrara, Schüler des Lorenzo Costa, durch die Venetianer beeinflußt. Unter seinen farbenprächtigen Bildern ist die Circe im Walde (Galerie Borghese, Rom) am bedeutendsten.
Dou, Gerard. Holländischer Genre- und Porträtmaler, geb. 1613 in Leyden, gest. das. 1675. Schüler Rembrandts. Einer der bedeutendsten „Feinmaler" der holländischen Kunst. Sein Hauptwerk ist „die junge Mutter" im Mauritshuis im Haag.
Douzette, Louis, s. K. d. G.
Dow, Thomas Millie, s. K. d. G.
Drake, Friedrich. Deutscher Bildhauer, geb. 23. 6. 1805 in Pyrmont, gest. 6. 4. 1882 in Berlin. Schüler Rauchs. Unter seinen zahlreichen trefflichen Werken ist die Statue Friedrich Wilhelms III. im Berliner Tiergarten wohl das bedeutendste.
Dreber, Heinrich Franz. Deutscher Landschaftsmaler, geb. 9. 1. 1822 in Dresden, gest. 3. 8. 1875 in Anticoli di Campagna. Schüler L. Richters in Dresden, seit 1843 in Italien thätig. Er staffierte seine Landschaften meist mit biblischen oder mythologischen Figuren. Bilder in Dresden, Berlin, München.
Drevet, Pierre. Berühmter französischer Porträtstecher, 1663—1738. Schüler der Audran. Stach nach Gemälden Rigauds, z. B. mehrere Porträts Ludwigs XIV und Bossuet in ganzer Figur.
Drummer, August, s. K. d. G.
Duccio, Agostino di. Italienischer Baumeister und Bildhauer, geb. 1418 in Florenz, gest. nach 1481. Nachfolger Donatellos und wahrscheinlich Schüler des Luca della Robbia. Hauptwerk der bildnerische Schmuck der Fassade von S. Bernardino in Perugia.
Duccio di Buoninsegna. Hauptmeister der altsienesischen Schule um 1300. Sein berühmtestes Werk, die thronende Madonna (1311), befindet sich noch im Dome von Siena.
Ducerceau, s. Androuet-D.
Duck, Jacob. Holländischer Genremaler, geb. um 1600 in Utrecht, gest. nach 1660 im Haag, gebildet unter des Dirk Hals Einfluß. Thätig in Utrecht und im Haag. Malt meist Gesellschaftsstücke. Bilder z. B. in Kassel, Leipzig, München.
Dücker, Eugen, s. K. d. G.
Dünwegge, Victor und Heinrich. Westfälische Maler im Anfang des 16. Jahrhunderts. Malten 1521 als ihr Hauptwerk das große Triptychon in der Dominikanerkirche in Dortmund.
Dürer, Albrecht. Nürnberger Maler, Kupferstecher und Zeichner für den Holzschnitt, geb. in Nürnberg 1471, gest. das. 1528. Schüler des Michael Wolgemut. Der größte Künstler der deutschen Renaissance und von nachhaltigstem Einfluß auf die deutsche Kunst, besonders auf die Entwicklung des Kupferstiches. Aus der Zahl seiner Meisterwerke seien als die bedeutendsten hervorgehoben: unter seinen Gemälden das Dreifaltigkeitsbild von 1511 in der Wiener Galerie, die sog. 4 Temperamente in der Münchener Pinakothek, unter den Kupferstichen: „Ritter, Tod u. Teufel", „die Melancholie", „der hl. Hieronymus im Gehäus", unter den Holzschnitten die Folgen „der Offenbarung des Johannes", der „kleinen" u. „großen" Passion u. des Marienlebens.
Dürr, Wilhelm. Deutscher Maler, geb. 9. 5. 1815 in Villingen, gest. 7. 6. 1890 in München. Seine Hauptthätigkeit auf dem Gebiet der kirchlichen Malerei. 1852 wurde er badischer Hofmaler. Bilder z. B. in den Kirchen zu Freiburg i. Br., zu Kenzingen ꝛc.
Dughet, Gaspard. Französischer Landschaftsmaler, geb. in Rom 1613, gest. das. 1675. Schüler des Nic. Poussin, dessen Namen er annahm und dessen Kunstweise er in seinen hochgeschätzten idyllischen Landschaften weiterbildete. Zahlreiche Bilder im Palazzo Doria in Rom.
Dujardin, s. **Jardin** du.
Dumont, Augustin Alexandre. Französischer Bildhauer, geb. 14. 8. 1801 in Paris, gest. 29. 1. 1884 in Paris. Gehilfe des Canova und seit 1852 Lehrer an der Ecole des beaux arts. Schöpfer zahlreicher allegorischer Gestalten und Porträtstatuen, unter den letzteren die (später zertrümmerte) Statue Napoleons I. auf der Vendômesäule.
Dupré, Giovanni. Namhafter italienischer Bildhauer, geb. 1. 3. 1817 in Siena, gest. 10. 1. 1882 in Florenz. D. brach

D

mit den Traditionen der Canovaschule und wurde Führer der naturalistischen Richtung der modernen italienischen Plastik. Sein Hauptwerk ist das Denkmal Cavours in Turin (1873).

Dupré, Jules. Französischer Landschaftsmaler, geb. 1812 in Nantes, gest. 7. 10. 1889 in Isle-Adam. Gehört zu den Hauptvertretern des „Paysage intime" (Schule v. Fontainebleau). Bilder z. B. im Luxembourg.

Dupuis, J. B. Daniel. Französischer Medailleur, geb. 1849 in Blois, gest. 1899 in Paris. Gehört durch seine zahlreichen Medaillen und Porträtplaketten zu den bedeutendsten französischen Künstlern seines Faches.

Duquesnoy, François, gen. Fiammingo. Vlämischer Bildhauer, geb. 1594 in Brüssel, gest. 1646 in Livorno. Zeigt im Gegensatz zu Bernini schlichte Auffassung; besonders anziehend in seinen Kindergestalten. Sein Hauptwerk ist die hl. Susanna in S. Maria di Loreto in Rom.

Duran, Carolus (Charles Auguste Emile), s. K. d. G.

Duret, Francisque Joseph. Französischer Bildhauer, geb. 19. 10. 1804 in Paris, gest. das. 25. 5. 1865. Schüler von Bosio und Guérin. Am besten in genrehaften Figuren wie der Tarantellatänzer im Louvre.

Dusart, Cornelis. Holländischer Genremaler und Radierer, geb. 1660 in Haarlem, gest. 1704 daselbst. Einer der besten Schüler und Nachahmer des Adriaen van Ostade. Bilder in fast allen größeren Sammlungen.

Duvet, Jean. Französischer Kupferstecher, geb. 1485 in Langres. Bildet sich nach Leonardo und Dürer und ist für die Entwicklung des Kupferstiches in Frankreich von hervorragender Bedeutung. Als Hauptwerk gelten 24 Darstellungen zur Apokalypse.

Duyster, Willem Cornelisz. Holländischer Porträt- und Genremaler, geb. 1599/1600 in Amsterdam, gest. das. 1635. Schüler des P. Codde. Malte Interieurs (Wachtstuben, musikalische Gesellschaften u. s. w.). Die besten seiner seltenen Gemälde in London, Douai, Petersburg, Dresden.

Dyck, Antonius van. Vlämischer Maler und Radierer, geb. in Antwerpen 1599, gest. in Blackfriars (London) 1641. Schüler des H. van Balen und Gehilfe des P. P. Rubens, thätig besonders in Antwerpen, Italien und London. Van Dyck zählt unter die bedeutendsten Porträtisten aller Zeiten. Hofmaler Karls I. von England. Hat in den Porträts dieses Königs und dessen Familie seine besten, durch Vornehmheit und Majestät ausgezeichneten Werke geschaffen. Als Radierer hat er zu der von ihm ins Leben gerufenen Porträtsammlung berühmter Zeitgenossen: Icones principum virorum doctorum (1636) eine Anzahl von trefflichen Porträts eigenhändig radiert.

Earlom, Richard. Englischer Kupferstecher und Schabkünstler, geb. in London 1743, gest. das. 1822, war der erste, welcher mit der Schabkunst die Arbeit der Radiernadel verband. Seine Schabkunstblätter nach holländischen Landschaftsbildern sind die ersten und in Qualität hervorragenden Reproduktionen dieser Art.

East, Alfred, s. K. d. G.

Eberlein, Gustav, s. K. d. G.

Echtermeyer, Karl, s. K. d. G.

Echtler, Adolf, s. K. d. G.

Eckenbrecher, Themistokles von, s. K. d. G.

Eckenfelder, Friedr., s. K. d. G.

Eckmann, Otto, s. K. d. G.

Edelinck, Gérard. Vlämisch-französischer Kupferstecher, geb. in Antwerpen 1640, gest. 1707 in Paris. Vermittler der niederländischen Porträtstichkunst an die französische. Er stach das Porträt Ludwigs XIV. vierzehnmal in meisterhafter Ausführung und die hervorragendsten Persönlichkeiten seines Hofstaates.

Eeckhout, Gerbrand van den. Holländ. Maler und Radierer, geb. in Amsterdam 1621, gest. das. 1674. Einer der besten Schüler Rembrandts. Von seinen zahlreichen Porträts, Historien- und Genrebildern finden sich Beispiele in Amsterdam, Braunschweig, Berlin, München und in vielen anderen Museen.

Egger-Lienz, Albin, s. K. d. G.

Egle, Joseph von. Deutscher Baumeister, geb. 23. 11. 1818 in Dellmensingen, gest. 5. 3. 1899 in Stuttgart. Württembergischer Hofbaumeister. Hauptwerke: Polytechnikum in Stuttgart, die Marienkirche, die katholische Kirche in Tübingen und zahlreiche Kirchenrestaurationen.

Eichfeld, Hermann, s. K. d. G.

Eichstaedt, Rudolf, s. K. d. G.

Eilers, Gustav, s. K. d. G.

Eisenhoit, Anton. Deutscher Goldschmied und Stecher, geb. 1554 in Warburg, thätig in Westfalen, gest. nach 1603. Seine besten silbernen Kirchengeräte befinden sich im Besitz des Grafen Fürstenberg in Herdringen.

Elias, Nicolaes. Holländischer Porträtmaler, geb. 1590/1 in Amsterdam, gest. das. zwischen 1646 und 1656, thätig in Amsterdam, wo sich noch heute seine trefflichen Porträts u. Schützenstücke befinden.

Elsheimer, Adam. Deutscher Maler und Radierer, geb. in Frankfurt a. M. 1578, gest. in Rom um 1620. Schüler des Ph. Uffenbach und weitergebildet in Rom, wo er hauptsächlich thätig war. Schöpfer poesievoll aufgefaßter und reichstaffierter Landschaften, die auch in Hinsicht der

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

Beleuchtung und des Helldunkels für die nachfolgenden Landschaftsmaler mustergültig wurden. Bilder in Berlin, Frankfurt, München und in anderen Museen.

Ende, Hans am, s. K. d. G.

Ende, Hermann, s. K. d. G.

Enderlein, Kaspar. Zinngießer und Ciseleur, geb. 1560 in Basel, gest. 1633 in Nürnberg, bekannt durch seine fein und geschmackvoll ausgeführten Edelzinngeräte mit allegorischen Reliefs.

Engelbrechtsen, Cornelis. Holländischer Historienmaler, geb. zu Leiden 1468, gest. 1533 daselbst, Lehrer des Lucas van Leiden. Sichere Werke von ihm im Museum in Leiden.

Engerth, Eduard von. Deutscher Historien- u. Porträtmaler, geb. 13. 5. 1818 in Pleß in Schlesien, gest. 18. 7. 1897 am Semmering. Ein Hauptbild ist der Sieg bei Zenta in der Königsburg in Ofen. Von ihm auch die Malereien aus Figaros Hochzeit und Orpheus im Wiener Opernhaus und mehrere Porträts des österreichischen Kaiserpaares.

Ensinger. Baumeisterfamilie des XIV. u. XV. Jahrh. in Ulm. Der Stammvater und bedeutendste Künstler der Familie war Ulrich von Ensinger, thätig an den Münstern von Ulm und Straßburg. Gestorben 1419.

Eosander, Johann Friedrich von, genannt Göthe. Architekt, um 1670 in Riga geboren, thätig als Hofarchitekt seit 1699 in Berlin, Nebenbuhler Schlüters. Vertreter des französ. Barockstils, vollendete nach Schlüters Weggang das alte Schloß in Berlin und baute die Schlösser Monbijou und Schönhausen bei Berlin u. a.

Epler, Heinrich, s. K. d. G.

Epp, Rudolf, s. K. d. G.

Erdmann, Otto, s. K. d. G.

Erdtelt, Alois, s. K. d. G.

Erwin von Steinbach. Deutscher Baumeister des gotischen Stils, um 1244 geboren, angeblich in Steinbach, gest. 1318 zu Straßburg. Er leitete den Münsterbau daselbst.

Eschke, Hermann. Deutscher Landschafts- und Marinemaler, geb. 6. 5. 1823 in Berlin, gest. das. 15. 1. 1900. Schüler von W. Krause und Le Poittevin. In der Berliner Nationalgalerie sein „Leuchtturm bei Mondschein“.

Etex, Antoine. Französischer Bildhauer, auch Maler und Architekt, geb. 20. 3. 1808 in Paris, gest. 16. 7. 1888 in Chaville. Er schuf eine Reihe von öffentlichen Denkmälern hauptsächlich für Paris, z. B. das Denkmal Vaubans mit den allegorischen Figuren der Wissenschaft und des Krieges im Invalidendom.

Euphranor. Berühmter griechischer Bildhauer und Maler des 4. Jahrhunderts vor Chr., geb. in Korinth. Thätig in Athen. Schüler des Aristides.

Eutychides. Griechischer Bildhauer und Erzgießer des 3. Jahrhunderts vor Chr. Schüler des Lysippos. Er schuf eine Stadtgöttin von Antiochia, von der eine Nachbildung im Vatikan erhalten ist.

Everdingen, Allaert van. Holländischer Landschaftsmaler und Radierer, geb. zu Alkmaar 1621, gest. zu Amsterdam 1675, Schüler des Savery u. Molyn, bereiste 1640—1644 Norwegen, dessen romantische Natur er in zahlreichen Bildern verherrlichte. Werke von ihm in den meisten großen Galerien.

Exner, Julius, s. K. d. G.

Exter, Julius, s. K. d. G.

Eyck, Hubert und Jan van. Niederländische Maler des XV. Jahrh., Begründer der realistischen Renaissancemalerei im Norden, thätig hauptsächlich in Gent und Brügge. — Hubert, der ältere Bruder (gest. 1426 zu Gent), begann das epochemachende Hauptwerk, den sogenannten Genter Altar mit der Anbetung des Lammes, von dem sich die Teile in der Bavonskirche zu Gent, im Berliner und Brüsseler Museum befinden. Jan van Eyck vollendete das Altarwerk 1432 und malte bis zu seinem Tode 1440 zu Brügge eine Reihe von ausgezeichneten Madonnenbildern und Porträts, die in treuer Naturwiedergabe, in Linear-, Luft- und Farbenperspektive, in Harmonie und Stimmung, in vollendet feiner Oelfarbentechnik die unerreicht gebliebenen Vorbilder für die altniederländischen Maler geblieben sind. Von diesen Werken seien als die sicheren und besten noch erwähnt: Männerporträt (sogen. Timotheos) von 1432 und das Doppelporträt des Johannes Arnolfini mit seiner Gattin Jeanne de Chenany von 1434 in der National Galery zu London, die Madonna mit dem Stifter Kanonicus van der Paele in der Akad. zu Brügge, die „Madonna von Lucca“ im Staedelschen Institut zu Frankfurt und die Madonna mit dem Kanzler Rollin im Louvre.

Faber du Faur, O. von, s. K. d. G.

Fabriano, Gentile da, s. **Gentile** da F.

Fabritius, Karel. Holländischer Maler, geb. um 1620, gest. in Delft 1654. Hervorragender Schüler Rembrandts. Thätig in Amsterdam und Delft. Seine Hauptwerke sind „der Stieglitz an sonnenbeschienener Wand“ in Pariser Privatbesitz und „die Wache“ im Schweriner Museum.

Fagerlin, Ferdinand Julius, s. K. d. G.

Fahrenkrog, Ludwig, s. K. d. G.

Faid'herbe, Lucas. Niederländischer Barockbaumeister, geb. 1617 in Mecheln, gest. das. 1697. Schüler und Hausgenosse des Rubens. Erbauer der Michaelskirche in Löwen, der Beguinenkirche in Brüssel

und der Notre-Damekirche in Mecheln. Von Einfluß auf die niederländisch-deutsche Barockarchitektur.

Falat, Julian, s. K. d. G.

Falconet, Etienne Maurice. Französischer Bildhauer, geb. 1716 in Vevey, gest. 1791 in Paris. Schüler von Lemoine. Eine Zeit lang in Petersburg thätig, wo er sein Hauptwerk, die eherne Reiterstatue Peters des Großen, schuf.

Falconetto, Giov.-Maria. Ital. Baumeister und Maler, geb. 1458 in Verona, gest. 1534, thätig zumeist in Padua in Profanbauten. Hauptwerk: Pal. Giustiniani beim Santo zu Padua.

Falguière, Jean Alexandre Joseph, Französischer Bildhauer und Maler, geb. 7. 9. 1831 in Toulouse, gest. 19. 4. 1900 in Paris. Schuf ideale u. allegorische Bildwerke (im Luxembourg) sowie Porträts.

Fantin-Latour, Ignace Henri Jean Théodore, s. K. d. G.

Farasyn, Edgard, s. K. d. G.

Favretto, Giacomo. Bekannter italienischer Genremaler, geb. 12. 8. 1849 in Venedig, gest. das. 12. 6. 1887. Schüler des Molamati u. K. Blaas in Venedig. Behandelte Scenen aus dem venetianischen Volksleben.

Fechner, Hanns, s. K. d. G.

Feddersen, Hans, s. K. d. G.

Fedi, Pio. Hervorragender italienischer Bildhauer, geb. 1815 in Viterbo, gest. 1. 6. 1892 in Florenz. Sein Hauptwerk ist die Marmorgruppe „Raub der Polyxena durch Pyrrhos", welche einen Ehrenplatz in der Loggia dei Lanzi in Florenz einnimmt.

Fehr, Friedr., s. K. d. G.

Fehr, Konrad, s. K. d. G.

Fehrenberg, Hans, s. K. d. G.

Feldmann, Wilhelm, s. K. d. G.

Felgentreff, P., s. K. d. G.

Fellermeier, Josef, s. K. d. G.

Felsing, Georg Jakob. Deutscher Kupferstecher, geb. 22. 7. 1802 in Darmstadt, gest. das. 10. 6. 1883. F. verfertigte zahlreiche Stiche nach Rafael, Leonardo u. modernen Künstlern.

Feragutti, Adolfo, s. K. d. G.

Ferenczy, Karl von, s. K. d. G.

Ferguson, William Gouw. Holländischer Stillebenmaler, geb. 1632/3 in Schottland, gest. nach 1695. Thätig im Haag und Amsterdam. Malte Jagdbeuten. Bilder z. B. in Amsterdam, Schwerin, Berlin.

Ferrari, Gaudenzio. Mailändischer Maler und Thonbildner, geb. in Valduggia um 1471, gest. in Mailand 1546. Ausgebildet in der Leonardoschule. Fresken in S. Maria delle Grazie in Varallo u. in Vercelli. Als schönstes Tafelbild gilt die Kreuztragung in der Kirche in Canobbio.

Ferraris, Arthur von, s. K. d. G.

Ferrucci, Andrea. Italienischer Bildhauer, geb. 1465 in Fiesole, gest. 1526 in Florenz. Hauptwerk: die Taufnische im Dom von Pistoja mit Reliefs.

Ferstel, Heinrich von. Oesterreichischer Architekt, geb. 7. 7. 1828 in Wien, gest. 14. 7. 1883 in Grinzing bei Wien. Schüler von van der Nüll und Siccardsburg. Erbaute unter anderen bedeutenden Bauten: die gotische Votivkirche, das Museum für Kunstindustrie und die Universität in Wien.

Feselen, Melchior. Deutscher Maler, geb. in Passau, gest. 1538 in Ingolstadt. Von ihm Schlachtenbilder und Porträts in Altdorfers Art (München, Pinakothek).

Feti, Domenico. Italienischer Maler, geb. 1589 in Rom, gest. 1624 in Venedig. Bildet sich nach G. Romano und Caravaggio. In Rom, Mantua u. Venedig thätig. Von seinen naturalistisch aufgefaßten religiösen Genrebildern befindet sich eine große Zahl in Dresden.

Feuerbach, Anselm Friedrich. Deutscher Historienmaler, geb. 12. 9. 1829 in Speyer, gest. 4. 1. 1880 in Venedig. Schüler besonders von Schadow und Couture. Eigenartiger, ernster Künstler, von dessen tief angelegten Werken die Schackgalerie charakteristische Beispiele besitzt.

Fielding, Anthony Vandyke Copley. Engl. Aquarellmaler, geb. 1787 bei Halifax, gest. 3. 3. 1855 in Worthing. Malte zahlreiche Landschaften u. Marinen.

Fiesole, Fra Giovanni Angelico da. Florentiner Maler, geb. 1387 in Mugello, gest. 1455 in Rom. Bindeglied zwischen der Trecento- und Frührenaissance-Malerei in Florenz. Dominikanermönch, wahrt den echt frommen Zug in seinen Fresken u. Tafelbildern. Von den letzteren sind wohl die Kreuzabnahme in der Akademie in Florenz und die Krönung Marias im Louvre am bedeutendsten, unter den Fresken die in San Marco in Florenz und die der Nicolauskapelle im Vatikan.

Fiesole, Mino di Giovanni da. Hervorragender Florentiner Renaissance-Bildhauer, geb. 1431 in Poppi, gest. 1484 in Florenz. Schüler des Desiderio da Settignano. Unter seinen sehr zahlreichen Büsten, Tabernakeln und Grabmälern gelten als die bedeutendsten: 3 Büsten im Museo nazionale in Florenz (Piero und Giovanni de' Medici u. Rinaldo della Luna), das Tabernakel in S. Maria in Trastevere und das Grabmal des Bischofs von Fiesole im Dom von Fiesole.

Filarete, Antonio Francisco di, eigentl. Averlino. Ital. Baumeister u. Bildhauer, geb. um 1410 in Florenz, gest. um 1470 in Rom. Schöpfer der Bronzeflügel des Hauptportals der Peterskirche. In Mailand erbaute er das Ospedale Maggiore (Backsteinbau). Bekannt auch durch sein „Tractat über die Baukunst".

Fink, Aug., s. K. d. G.

Fiorenzo di Lorenzo. Umbrischer Ma-

ler, geb. 1440/45 in Perugia, gest. das. nach 1521. Ausgebildet unter dem Einfluß des Ben. Gozzoli und des Verrocchio in Florenz. Thätig in Perugia, wo sich seine Hauptwerke befinden; im Berliner Museum eine thronende Maria von 1481.

Firle, Walter, s. K. d. G.

Fischer von Erlach, Johann Bernhard. Hervorragender österreichischer Barockbaumeister, geb. 1650 in Prag, gest. 1724 in Wien. Ausgebildet in Rom. Zu seinen Hauptwerken gehören: Schloß Schönbrunn, Entwurf zur Hofburg in Wien, die Votivkirche St. Karl Borromaeus, die Peterskirche und der kaiserl. Marstall in Wien.

Fitger, Arthur Heinrich Wilhelm, s. K. d. G.

Flad, Georg, s. K. d. G.

Flandrin, Jean Hippolyte. Französischer Historien- und Bildnismaler, geb. 23. 3. 1809 in Lyon, gest. 21. 3. 1864 in Rom. Schüler Ingres. Vertreter der klassizistischen Richtung. Unter seinen religiösen Malereien sind am bedeutendsten die Fresken der Kirchen St. Germain-des-Près in Paris und St. Vincent-de-Paul in Nîmes. Unter den Porträts „jeune fille à l'œillet rouge" und Napoleon III.

Flaxmann, John. Englischer Bildhauer und Zeichner, geb. 6. 7. 1755 in York, gest. 7. 12. 1826 in London. Führte in England die klassische Richtung im Sinne Winkelmanns ein. Am bekanntesten wurden seine Umrißzeichnungen zu Homers Odyssee und Ilias.

Fleischer, Ernst Philipp, s. K. d. G.

Flickel, Paul, s. K. d. G.

Flinck, Govaert. Holländischer Porträt- und Historienmaler, geb. 1615 in Cleve, gest. 1660 in Amsterdam. Schüler Rembrandts. Am besten im Bildnis. Seine hervorragendsten Werke im Rijksmuseum in Amsterdam.

Flinzer, Feodor, s. K. d. G.

Flötner, Peter. Nürnberger Bildhauer u. Formenschneider, auch Medailleur, gest. um 1546 in Nürnberg. Hauptmeister in der Kleinkunst und phantasievoller Ornamentzeichner. Sein Hauptwerk der silberne Hochaltar in der Jagiellonenkapelle des Domes in Krakau.

Floris, Frans. Niederländischer Maler, geb. 1517/8 in Antwerpen, gest. das. 1570. Schüler des Lambert Lombard. Erfuhr in Italien Michelangelos Einfluß. Seine Gemälde sind ziemlich zahlreich. Als Hauptwerke gelten: der Sturz der gefallenen Engel im Museum von Antwerpen und das jüngste Gericht in Brüssel.

Floßmann, Josef, s. K. d. G.

Fontana, Domenico. Bedeutender italienischer Barockbaumeister, geb. 1543 in Mili, gest. 1607 in Neapel. In Rom thätig. Erbaute die Kapelle Sixtus V. in S. Maria Maggiore, den Lateranpalast, einen Teil des Vatikan, die Fontaine v. Termini und versetzte den großen Obelisken auf dem Petersplatz.

Foppa, Cristoforo, siehe **Caradosso**.

Foppa, Vincenzo. Italienischer Maler, geb. in Brescia, seit 1457 in Mailand thätig, gest. 1492. Begründer der älteren lombardischen Schule. Als Hauptwerke gelten: ein großes Altarwerk und ein Fresko mit dem Martyrium des hl. Sebastian in der Brera in Mailand und eine Anbetung der Könige in der Nationalgalerie in London.

Forster, François. Berühmter französischer Kupferstecher, geb. 1790 in Locle (franz. Schweiz), gest. 26. 6. 1872 in Paris. Schüler von Langlois. Stach nach Guérin, Rafael, Leonardo da Vinci, Tizian, Dürer u. a.

Fortuny, Mariano. Hervorragender spanischer Maler und Radierer, geb. 11. 6. 1839 in Rëus, gest. 21. 10. 1874 in Rom. Von Meissonier und Goya beeinflußt. Am bedeutendsten in den farbenprächtigen Orientbildern, durch die er auf die moderne spanische Kunst von großem Einfluß war. Als Hauptwerke können gelten: der marokkanische Schlangenbändiger und die Hochzeit in der Vicaria in Madrid.

Fouquet, Jean. Französischer Maler und Miniator, geb. 1415/20 in Tours, gest. das. 1480. Fouquet ist der bedeutendste französische Maler des 15. Jahrhunderts, er steht unter niederländischem u. italienischem Einfluß. Hofmaler Karls VII. und Ludwigs XI. Unter seinen Miniaturen sind die für das Gebetbuch des Estienne Chevalier geschaffenen, jetzt in Chantilly, die hervorragendsten. Von Tafelbildern werden ihm jetzt mit Sicherheit zugeschrieben: eine Madonna im Antwerpener Museum, das dazugehörige Stifterbild des E. Chevalier in Berlin, zwei Porträts im Louvre und ein Porträt in der Galerie Liechtenstein.

Fowler, Robert, s. K. d. G.

Fragiacomo, Pietro, s. K. d. G.

Fragonard, Jean Honoré. Französischer Rokokomaler und Radierer, geb. 1732 in Grasse, gest. 1806 in Paris. Schüler des Boucher. Bedeutender und beliebter Modemaler seiner Zeit. Zahlreiche „Sittenbilder" befinden sich im Louvre.

Français, François Louis. Bedeutender französischer Landschaftsmaler, geb. 17. 11. 1814 in Plombières, gest. 28. 5. 1897 in Paris. Schüler von Gigoux u. Corot. Behandelt oft italienische Motive. Hervorragende Bilder z. B. im Luxembourg u. in Chantilly.

Franceschi, Piero degli. Umbroflorentinischer Maler, geb. um 1420 in Borgo San Sepolcro, gest. das. 1492. Schüler des Domenico Veneziano. Rücksichtsloser Realist und hervorragender Neuerer in

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

Bezug auf die Perspektive und Licht- und Farbenwerte. Sein bedeutendstes Werk ist der Freskencyklus in San Francesco in Arezzo, Tafelgemälde z. B. in den Museen von Florenz, London, Berlin und in Perugia.

Francia, Francesco, s. **Raibolini.**

Franciabigio. Florentiner Maler, geb. 1482 in Florenz, gest. das. 1525. Schüler des Albertinelli, Gehilfe und Nachahmer des A. del Sarto. Als sein bestes Werk gilt das Fresko der Sposalizio in der Annunziata, treffliche Bildnisse sind im Palazzo Pitti und in Berlin.

Frédéric, Léon, s. K. d. G.

Frémiet, Emmanuel, s. K. d. G.

Frenzel, Oskar, s. K. d. G.

Frey, Wilhelm, s. K. d. G.

Freye, Gg. Herm., s. K. d. G.

Friedrich, Woldemar, s. K. d. G.

Friese, Richard, s. K. d. G.

Fröschl, Karl, s. K. d. G.

Froment, Nicolas. Altfranzösischer Maler des 15. Jahrhunderts, aus Avignon stammend. Steht unter altniederländischem Einfluß. Von 1461 sein Triptychon in den Uffizien, etwas später ein zweites in der Kathedrale von Aix.

Fromentin, Eugène. Französischer Maler, geb. 24. 10. 1820 in La Rochelle, gest. 27. 8. 1876 in St. Maurice. Schüler von Cabat. Gehört zu den bedeutendsten Orientmalern, von Marilhat beeinflußt. Ein Hauptwerk ist die Falkenjagd von 1863 im Luxembourg.

Füger, Friedrich Heinrich. Deutscher Historienmaler, geb. 1751 in Heilbronn, gest. 1818 in Wien. Schüler v. Guibal und Oeser. Später Hofmaler in Wien. Zahlreiche Historienbilder und Porträts seiner Hand in den Wiener Sammlungen.

Führich, Joseph von. Oesterreichischer Historienmaler und Radierer, geb. 9. 11. 1800 in Kratzau, gest. 13. 3. 1876 in Wien. Schließt sich in Rom unter Overbecks Führung der Richtung der Nazarener an, die er später in Oesterreich hauptsächlich vertrat. Zahlreiche Bilder in Wien. Weitbekannt durch seine Illustrationen zu Tiecks „Genoveva", Goethes „Erlkönig", „Hermann u. Dorothea" und seine würdigen Illustrationen zur christlichen Heilsgeschichte.

Fürst, Max, s. K. d. G.

Fyt, Jan. Vlämischer Maler und Radierer, geb. in Antwerpen 1611, gest. das. 1661. Schüler des Jan Snyders. Malt Tierstücke und Stillleben.

Gabriel, P. J. K., s. K. d. G.

Gaddi, Agnolo. Florentiner Maler, geb. in Florenz, wo er 1396 starb. Schüler u. Nachahmer seines Vaters Taddeo G. Von ihm Fresken im Dome in Prato.

Gaddi, Taddeo. Florentiner Maler, geb. in Florenz um 1300, gest. das. 1366. Schüler und Gehilfe des Giotto. Sein Hauptwerk sind die Fresken in der Kapelle Baroncelli in Santa Croce in Florenz, eine bezeichnete Madonna mit Heiligen besitzt die Berliner Galerie.

Gärtner, Friedrich von. Deutscher Architekt, geb. 10. 12. 1792 in Coblenz, gest. 21. 8. 1847 in München. Entfaltet nach langjährigen Reisen dort eine fruchtbare Thätigkeit. Er folgte bei den Schöpfungen Ludwigs I. der romantischen Richtung. Hervorragende Bauten in München sind: die Ludwigskirche, die Universität, die Bibliothek und die Feldherrnhalle.

Gaillard, Claude Ferdinand. Französ. Kupferstecher und Maler, geb. 7. 1. 1834 in Paris, gest. das. 20. 1. 1887. Uebt eine eigenartige, besonders feine Technik des Kupferstiches. Zu seinen Hauptblättern gehören: der Gattamelata nach Donatello, der Mann mit der Nelke nach J. van Eyck und die Madonna aus dem Hause Orléans nach Rafael.

Gainsborough, Thomas. Englischer Maler, geb. 1727 in Sudbury, gest. 1788 in London. Gleich hervorragend in der Landschaft, wie im Bildnis. Als Landschafter folgt er zuerst in England der naturalistischen Richtung u. wirkt dadurch vorbildlich. Unter seinen zahlreichen Bildnissen sind als ganz vorzüglich zu nennen: Sarah Siddons in der Nationalgalerie und der sog. „Blue boy" im Grosvenor House in London.

Gallait, Louis. Hervorragender belgischer Historien- und Porträtmaler. Geb. 10. 3. 1810 in Tournai, gest. 20. 11. 1887 in Brüssel. Steht mit Bièfve an der Spitze der modernen belgischen Historienmalerei. Als Hauptwerke gelten: Abdankung Karls V., im Museum in Brüssel, Egmonts letzte Stunde, in der Berliner Nationalgalerie und „die Brüsseler Schützengilde erweist Egmont u. Hoorn die letzte Ehre" im Stadthaus in Tournai.

Gallé, Emil, s. K. d. G.

Garbo, Raffaelino del. Florentiner Maler, geb. in Florenz um 1466, gest. das. 1524. Schüler und Gehilfe des Filippino Lippi, später auch von Dom. Ghirlandaio beeinflußt. Hält in seinen anmutigen Werken noch an der Kunst des Quattrocento fest. Madonnen im Palazzo Corsini in Florenz, im Louvre, in den Galerien von Dresden u. Berlin.

Garnier, Jean Louis Charles. Franz. Architekt, geb. 6. 11. 1825 in Paris. Sein Hauptwerk ist die große Oper in Paris, 1863—1874 erbaut.

Garofalo, Benvenuto, eig. Benvenuto Tisi. Italienischer Maler, geb. 1481 in Ferrara (?), gest. das. 1559. Steht unter L. Costas und Rafaels Einfluß. Hauptsächlich in Ferrara thätig. Malt kirchliche und Genrebilder.

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

Gaul, August, s. K. d. G.
Gay, Walter, s. K. d. G.
Gebhardt, Ed. v., s. K. d. G.
Geefs, Willem. Bedeutender belgischer Bildhauer, geb. 10. 9. 1806 in Antwerpen, gest. 19. 1. 1883 in Brüssel, wo er hauptsächlich thätig war und zahlreiche monumentale Werke schuf, von ihm auch die Bronzestatue des Rubens auf dem Platze vor der Kathedrale in Antwerpen.
Geertgen von St. Jans. Holländischer Maler des 15. Jahrhunderts. Beglaubigte Bilder seiner Hand im Hofmuseum in Wien, in Prag.
Gegenbaur, Joseph Anton von. Deutscher Historienmaler, geb. 6. 3. 1800 in Wangen, gest. 31. 1. 1876 in Rom. Schüler R. von Langers. Sein Hauptwerk sind die Fresken in fünf Sälen des Stuttgarter Schlosses mit Darstellungen aus der württembergischen Geschichte.
Gehrts, Karl. Deutscher Genre- u. Historienmaler und Zeichner, geb. 11. 5. 1853 in Hamburg, gest. 17. 7. 1898 in Endenich bei Bonn. Schüler Gussows u. A. Baurs. In Düsseldorf thätig. Am bekanntesten durch seine ausgezeichneten Zeichnungen zu Illustrationszwecken, z. B. zu Goethes „Reinecke Fuchs" u. Julius Wolffs „Tannhäuser".
Geiger, Nikolaus. Bildhauer und Maler, geb. 6. 12. 1849 in Lauingen (Schwaben), gest. 28. 11. 1897, thätig in Berlin u. München; unter seinen Arbeiten ragen hervor: die Barbarossafigur am Kyffhäuserdenkmal und die allegorischen Figuren am Reichsgericht in Leipzig.
Gelder, Aart de. Holländischer Historien-, Porträt- u. Landschaftsmaler, geb. 1645 in Dordrecht, gest. 1727 das. Schüler des S. van Hoogstraten und Rembrandts (in Amsterdam). In Dordrecht thätig. Seine besten Gemälde in Dresden, Frankfurt a. M. und Prag.
Gelée, Claude, gen. Cl. le Lorrain. Berühmter französischer Landschaftsmaler u. Radierer, geb. um 1600 in Chamagne, gest. in Rom 1682. Hauptvertreter der idealen Landschaftsmalerei. Hervorragende Werke z. B. im Louvre, in der Nationalgalerie in London, im Palazzo Doria in Rom u. a. m.
Genelli, Bonaventura. Berühmter deutscher Zeichner und Historienmaler, geb. 28. 9. 1798 in Berlin, gest. 13. 11. 1868 in Weimar. Vertreter der klassischen Richtung. Nachfolger Carstens. Seine Hauptbedeutung liegt in den zahlreichen Umrißzeichnungen, in denen er seine phantasievollen Kompositionen ausführte. Am bekanntesten sind wohl die Folgen: „Das Leben eines Wüstlings" und „Das Leben eines Künstlers".
Gentile da Fabriano. Umbrischer Maler, geb. in Fabriano 1360/70, gest. in Rom um 1427. G. gehört zu den Begründern der umbrischen Malerschule. Sein Hauptwerk ist die figurenreiche, poesievolle Anbetung der Könige in der Akademie von Florenz von 1423, in Berlin eine Anbetung der Madonna.
Gentz, Wilhelm Karl. Deutscher Historien- und Genremaler, geb. 9. 12. 1822 in Neuruppin, gest. 23. 8. 1890 in Berlin. Schüler von Gleyres und Couture in Paris. Gehört zu den bedeutendsten deutschen Orientmalern. In der Berliner Nationalgalerie eines seiner besten Bilder: „Einzug des Kronprinzen in Jerusalem 1869".
Genzmer, Berth., s. K. d. G.
Gérard, François Pascal. Französischer Porträt- und Historienmaler, geb. 4. 5. 1770 in Rom, gest. 11. 1. 1837 in Paris. Schüler Davids. Entfaltete am Hofe Napoleons I. als Porträtmaler seine glänzendsten Eigenschaften. Als hervorragendste Porträts sind zu nennen: Napoleon I. (Dresdner Galerie), der Maler Isabey mit seiner Tochter (Louvre), Kaiserin Josephine, Mad. Récamier (1802).
Géricault, Théodore. Französischer Historien- u. Tiermaler u. Lithograph, geb. in Rouen 26. 9. 1791, gest. in Paris 18. 1. 1824. Schüler Vernets und Guérins. Trat bald, im Gegensatz zu Davids Schule, für die realistische Richtung ein. Größtes Aufsehen erregte 1819 sein Gemälde „Das Floß der Fregatte Meduse" (Louvre).
Gervex, Henry, s. K. d. G.
Geselschap, Eduard. Deutscher Historien- und Genremaler, geb. 22. 3. 1814 in Amsterdam, gest. 5. 1. 1878 in Düsseldorf. Schüler Schadows und hervorragender Meister der Düsseldorfer Schule. Malte zuerst kirchliche u. historische Bilder, dann Genrebilder, mit Vorliebe bei künstlichem Licht. Bilder in Bremen, Hamburg, Köln u. s. w.
Geselschap, Friedrich. Deutscher Historienmaler, geb. 5. 5. 1835 in Wesel, gest. 2. 6. 1898 in Rom. Schüler von Mintrop u. Bendemann in Düsseldorf. Schöpfer der monumentalen Malereien der Kuppel und der 4 Bogenfelder des Berliner Zeughauses.
Geyger, Ernst Moritz, s. K. d. G.
Ghiberti, Lorenzo. Italienischer Bildhauer und Erzgießer, geb. 1378 in Florenz, gest. das. 1455. Hervorragender Meister, der den Vermittler zwischen der gotischen und Renaissanceskulptur spielt. Sein Hauptwerk ist die bronzene, mit Reliefs geschmückte östliche Thür des Baptisteriums in Florenz.
Ghirlandaio, Domenico. Italienischer Maler, geb. 1449 in Florenz, gest. das. 1494. Schüler des Al. Baldovinetti u.

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

unter Verrocchios Einfluß weitergebildet. Einer der Heroen der Florentiner Malerei des 15. Jahrhunderts, entfaltet besonders in der monumentalen Wandmalerei eine fruchtbare Thätigkeit. Sein Hauptwerk sind die Fresken im Chor von Santa Maria novella in Florenz.

Ghirlandaio, Ridolfo. Italien. Maler, geb. 1483 in Florenz, gest. das. 1561. Schüler seines Vaters Domenico, seines Oheims Davide und unter Fra Bartolommeos und Rafaels Einfluß. Thätig in Florenz. Seine bekanntesten Bildwerke die Darstellungen aus dem Leben des hl. Zenobius in den Uffizien. Auch Porträtmaler, ihm wird sogar der berühmte „Goldschmied“, im Pal. Pitti als Leonardo, zugeschrieben.

Gibbs, James. Bedeutender englischer Architekt, geb. 1674 bei Aberdeen, gest. 1754 in London. In Holland u. Italien ausgebildet. Unter seinen bedeutenden Werken ist die Radcliffe-Bibliothek in Oxford das größte.

Gibson, John. Englischer Bildhauer, geb. 1790 in Gyffin, gest. 27. 1. 1866 in Rom. Folgt der Richtung Canovas und Thorwaldsens und schuf zahlreiche Porträtstatuen und ideale Figuren, am besten in den letzteren. Sein berühmtestes Werk ist eine polychrome Statue der Venus.

Gigoux, Jean François. Französ. Maler und Lithograph, geb. 6. 1. 1806 in Besançon, gest. 12. 12. 1894 in Paris. Schüler von Géricault und Sigalon. Malt kirchliche und profane Bilder, der romantischen Richtung folgend. Am besten in seinen Porträts. Bilder im Luxembourg.

Gilbert, John. Englischer Aquarellist, geb. 1817 in Blackheath, gest. 5. 10. 1897; die Stoffe für seine zahlreichen Bilder entnahm er der romantischen Geschichte. Auch als Illustrator der Werke Shakespeares, W. Scotts u. a. war er mit großem Erfolge thätig.

Giocondo, Fra Giovanni. Italien. Baumeister, geb. 1435 in Verona, gest. 1515 in Rom, einer der berühmtesten Architekten der italien. Frührenaissance, meist im Ausland (Paris) thätig. Hauptwerk in Italien der Palazzo del Consiglio in Verona. Seit 1514 Architekt der Peterskirche in Rom.

Gilsoul, Victor, s. K. d. G.

Giordano, Luca. Italienischer Maler u. Radierer, geb. in Neapel um 1632, gest. das. 1705. Schüler des Ribera, Gehilfe des P. da Cortona u. auch unter Paolo Veroneses Einfluß stehend. Außerordentlich fruchtbarer Meister, wegen seiner Schnelligkeit im Malen „Fapresto“ genannt. Auch in Spanien thätig. Werke von ihm in allen größeren Galerien.

Giorgione. (Giorgio Barbarelli). Italienischer Maler, geb. 1478 in Castelfranco, gest. ungefähr 1510 in Venedig. Schüler des Giov. Bellini. Meist in Venedig thätig. Hauptmeister der venetianischen Schule neben Bellini u. Tizian, hochberühmt durch seine stimmungsvollen poetischen Landschaften, seine Porträts u. die novellistisch behandelten Halbfiguren (z. B. das Konzert im Palazzo Pitti). Sein beglaubigtes Hauptwerk ist das Altarwerk in der Kirche von Castelfranco.

Giotto di Bondone. Italienischer Maler, geb. um 1266 in del Colle bei Florenz, gest. in Florenz 1337. Begründer der florentinischen Malerschule und Schöpfer der kirchlichen Monumentalmalerei, wie sie für ein ganzes Jahrhundert maßgebend bleibt. Seine Hauptwerke sind die Fresken in der Franziskanerkirche in Assisi und in der Madonna dell' Arena in Padua.

Girardon, François. Französischer Bildhauer, geb. 1630 in Troyes, gest. 1715 in Paris. Schüler von Fr. Anguier. Für Ludwig XIV. thätig. Seine Hauptwerke sind: das in der Revolution zerstörte Reiterstandbild Ludwigs XIV. (Modell im Louvre) und das Grabmal Richelieus in der Kirche der Sorbonne. Auch die Statuen in Versailles sind meist von ihm.

Giraud, Pierre François Eugène. Französischer Historien-, Genre- u. Porträtmaler, geb. 9. 8. 1806 in Paris, gest. das. 29. 12. 1881. Schüler von Hersent. Zu seinen bekanntesten Werken gehören: Rettung des Dauphin Karl durch Stephan Marcel, Uebergang Condés u. Colignys über die Loire, Tanz in einer Posada, der sterbende Matador (Luxembourg).

Girodet-Trioson, Anne Louis. Französischer Maler, geb. 1767 in Montargis, gest. 1824 in Paris. Schüler des L. David, neigt aber bereits zur romantischen Richtung. Zu seinen Hauptwerken gehören: der schlafende Endymion im Louvre u. Hippokrates verweigert die Geschenke des persischen Königs Artaxerxes.

Glaize, Auguste Barthélemy. Französischer Historienmaler, geb. 15. 12. 1807 in Montpellier, gest. 8. 8. 1893 in Paris. Schüler von A. u. E. Devéria. Vielseitiger realistischer Künstler. Hauptbilder sind: Die hl. Elisabeth von Ungarn, Dante, Stunden des Lebens, Die geweihte Asche.

Glauber, Johannes, gen. Polydor. Holländischer Landschaftsmaler und Radierer, geb. 1646 in Utrecht, gest. 1726 in Schoonhoven, Schüler des Nic. Berchem. In Italien unter Poussins Einfluß. Landschaften in dessen Geschmack in Amsterdam, im Haag, Louvre zu Paris, in München, Dresden u. s. w.

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart“.

G

Gleichen-Rußwurm, H. L. v., s. K. d. G.

Gleyre, Charles Gabriel. Französischer Historienmaler, geb. 2. 5. 1806 in Chevilly, gest. 5. 5. 1874 in Paris. Schüler von Hersent. Studierte in Italien und besuchte den Orient. Behandelte mythologische und historische Stoffe. Hauptwerke sind: „Der Abend" im Louvre und „Pentheus von den Mänaden verfolgt" (Basel.)

Glykon. Griechischer Bildhauer aus Athen, 1. Jahrh. vor Christi. Verfertiger des „Farnesischen Herkules" im Museum in Neapel, wohl freie Marmorkopie nach einem Erzoriginal Lysipps.

Götz, Joh., s. K. d. G.

Goes, Hugo van der. Altniederländischer Maler, gest. 1482 im Rooden Clooster bei Brüssel. Einer der Hauptmeister der altniederländischen Schule. Sein Hauptwerk, der große Portinari-Altar, befindet sich in den Uffizien in Florenz.

Goltzius, Hendrik. Holländischer Kupferstecher, Formschneider und Maler, geb. in Mühlbracht 1558, gest. 1616 in Haarlem. Virtuoser Zeichner und Techniker des Kupferstiches, als Maler weniger bedeutend.

Gossart, Jan., gen. Mabuse. Niederländischer Porträt- und Heiligenmaler, geb. um 1470 in Maubeuge, gest. in Antwerpen 1541. Thätig in Antwerpen. Ausgebildet unter dem Einfluß des Gerard David und der Leonardoschule in Italien. Bildet den Uebergang von der altniederländischen Kunst zur italienisierenden Richtung. Treffliche Porträts in den Museen in Paris und London.

Goujon, Jean. Französischer Bildhauer und Architekt, geb. um 1515, gest. um 1565 in Italien. Hauptvertreter der unter italienischem Einfluß stehenden Richtung der französischen Skulptur des 16. Jahrhunderts. Sein hervorragendstes Werk die Gruppe der „Diana von Poitiers" im Louvre.

Goya y Lucientes, Francisco. Spanischer Maler und Radierer, geb. 1746 in Fuente de Todos, gest. 1828 in Bordeaux. Der größte und genialste spanische Künstler der neueren Zeit. Als Maler ausgezeichnet durch seine scharf charakterisierten, unerbittlich wahren Porträts (Prado, Madrid), als Radierer hervorragend durch seine eigenartige Aquatintamanier und seine scharf satyrischen, oft excentrischen Augenblicksbilder aus dem politischen und Volksleben. (Folgen der Caprichos, Proverbios und der Tauromaquia).

Goyen, Jan van. Holländischer Landschaftsmaler und Radierer, geb. in Leiden 1596, gest. im Haag 1656. Schüler des Esaias van de Velde. Einer der Hauptmeister der holländischen Landschaftsmalerei, unübertroffen in der malerischen Wiedergabe der Luftstimmungen an der holländischen Küste. Von seinen zahlreichen Werken Beispiele in fast allen Sammlungen.

Gozzoli, Benozzo. Florentiner Maler, geb. 1420 in Florenz, gest. 1498 in Pisa. Schüler und Gehilfe des Giovanni da Fiesole, über den er durch einen weltfrohen Zug und heiteres Erzählertalent hinausgeht. Seine Hauptwerke sind die beiden Freskencyklen im Palazzo Riccardi-Medici in Florenz und an der Nordwand des Camposanto in Pisa.

Graeb, Karl. Deutscher Architektur- und Landschaftsmaler, geb. 18. 3. 1816 in Berlin, gest. daselbst 8. 4. 1884. Anfangs Theaterdekorationsmaler, zeichnete sich später durch Interieurs mittelalterlicher Kirchen aus. Bilder in der Berliner Nationalgalerie.

Graef, Gustav. Deutscher Historien- und Bildnismaler, geb. 14. 12. 1821 in Königsberg, gest. 6. 1. 1895 in Berlin. Schüler Hildebrandts und Schadows. Bilder in der Berliner Nationalgalerie. Zu seinen bekanntesten Gemälden gehören „Das Märchen" und „Die verfolgte Phantasie."

Graf, Urs. Schweizer Zeichner, Kupferstecher und Goldschmied, geb. 1485|90 in Solothurn, gest. 1529 in Basel, wo er thätig war. Behandelt meist Scenen aus dem Sittenleben, Landsknechte, Genrefiguren in derber sinnlicher Auffassung. Von seinen Gemälden hat sich nichts erhalten. Treffliche Zeichnungen besitzt das Museum in Basel.

Graff, Anton. Schweizer Porträtmaler, geb. 18. 11. 1736 in Winterthur, gest. 22. 6. 1813 in Dresden. Seit 1766 Hofmaler in Dresden, wo er fein ausgeführte Porträts fast aller hervorragenden Männer seiner Zeit malte, die Dresdner Galerie allein besitzt 17 seiner Bildnisse, das Museum in Leipzig deren 8.

Granet, François Marius. Französischer Architekturmaler, geb. 17. 12. 1775 in Aix, gest. 21. 11. 1849 daselbst. Schüler von J. L. David. Er schilbert zuerst historische oder novellistische Begebenheiten in streng gezeichneter Architektur. Hauptbilder im Louvre und in Versailles.

Green, Valentin. Englischer Kupferstecher, geb. 1739, gest. 1813 in London. Einer der ersten, welcher größere Bilder in Mezzotinto vervielfältigte.

Greiner, Otto, s. K. d. G.

Grethe, Carlos, s. K. d. G.

Greuze, Jean Baptiste. Französischer Genremaler, geb. 1725 in Tournus, gest. 1805 in Paris. Am besten in seinen Scenen aus dem Leben des französischen Bürgerstandes, wie die Dorfbraut, der zerbrochene Krug u. a. im Louvre. Eigentümlich süßlich sind dagegen seine Bildnisse anmutiger junger Mädchen.

Grisebach, Hans, s. K. d. G.

G

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

G

Gros, Antoine Jean. Französischer Historienmaler, geb. 16. 3. 1771 in Paris, gest. das. 26. 6. 1835. Schüler Davids. Hochberühmt durch seine zahlreichen Gemälde, die Napoleons I. Thaten verherrlichen und in denen er eine realistische Richtung einschlägt. Am besten „Napoleon besucht die Pestkranken in Jaffa" (Louvre), „die Schlacht bei Abukir" (Versailles) und im Pantheon die Apotheose der Genoveva.

Großheim, Karl von, s. K. d. G.

Grünewald, Matthias. Deutscher Maler, geb. 1470/80 in Aschaffenburg, gest. nach 1529. Nach Dürer der größte und einflußreichste deutsche Maler des 16. Jahrhunderts. Eigenartiger Realist und Kolorist. Sein Hauptwerk ist der aus dem Kloster Isenheim stammende große Altar im Museum in Colmar von 1510. Die Münchener Pinakothek besitzt ein anderes bedeutendes Werk von ihm „Die Unterredung der Heiligen Erasmus und Mauritius".

Grützner, Eduard, s. K. d. G.

Guardi, Francesco. Italienischer Maler, geb. 1721 in Venedig, gest. 1793 daselbst. Schüler des A. Canale. Bekannt durch seine zahlreichen kleinen Ansichten Venedigs.

Gude, Hans, s. K. d. G.

Gudin, Jean Antoine Théodore. Französischer Marinemaler, geb. 2. 8. 1802 in Paris, gest. 12. 4. 1880 in Boulogne sur Seine. Schüler von Girodet-Trioson, schloß sich aber bald der romantischen Schule an. G. gehörte zu den bedeutendsten Marinemalern der französischen Schule. Ein Cyklus von 63 Bildern mit Großthaten der französischen Marine in Versailles.

Guercino, eigentl. Giov. Francesco Barbieri. Italien. Maler, geb. 1590 in Cento, gest. 1666 in Bologna. Bildete sich nach Lod. Carracci und gehörte zu den bedeutendsten Malern der Bologneser Schule. Sein Hauptwerk ist das Altarbild mit der hl. Petronella in der Sammlung des Kapitols in Rom.

Günther-Naumburg, Otto, s. K. d. G.

Guérin, Pierre Narcisse. Franz. Historienmaler, geb. 13. 5. 1774 in Paris, gest. 16. 7. 1833 in Rom. Schüler Régnaults und Anhänger der antikisierenden Richtung. Zahlreiche Bilder im Louvre.

Guillaumet, Gustave. Französischer Maler, geb. 26. 3. 1840 in Paris, gest. das. 14. 3. 1887. Schüler von Picot und M. F. Barrias. Berühmter Orientmaler. Bilder von ihm z. B. im Luxembourg.

Guthknecht, Gustav, s. K. d. G.

Gysis, Nicolaus, s. K. d. G.

H

Habermann, Hugo v., s. K. d. G.

Hackaert, Jan. Holländischer Landschaftsmaler und Radierer, geb. 1629 in Amsterdam, gest. daselbst 1699. Reist in Italien und in der Schweiz. Er malte meist italienische Landschaften, die von A. v. d. Velde und Lingelbach staffiert wurden. Hauptbilder sind in Amsterdam, London, München, Berlin, Petersburg (Eremitage) und Dresden.

Hackert, Jakob Philipp. Deutscher Landschaftsmaler, geb. 1737 in Prenzlau, gest. 1807 in Florenz. Studierte zuerst in Berlin unter Lesueur die Landschaftsmalerei. Seinerzeit berühmt. Malt nüchterne italienische Landschaften. Bilder in fast allen Sammlungen, z. B. in der Villa Borghese in Rom.

Hänisch, Alois, s. K. d. G.

Hagen, Theodor, s. K. d. G.

Hähnel, Ernst Julius. Bedeutender deutscher Bildhauer, geb. 9. 3. 1811 in Dresden, gest. daselbst 22. 5. 1891. Zu seinen besten Werken gehörte das beim Brande des Dresdner Hoftheaters zu Grunde gegangene Relief mit dem Bacchuszug. Von ihm auch das Denkmal Beethovens in Bonn und die bekannte, öfters wiederholte, Statue Rafaels.

Hahn, Hermann, s. K. d. G.

Haider, Karl, s. K. d. G.

Halbig, Johann von. Deutscher Bildhauer, geb. 13. 7. 1814 in Donnersdorf, gest. 29. 8. 1882 in München. Schüler der Münchner Akademie. Schuf zahlreiche monumentale Bildwerke, z. B. die Löwen der Quadriga des Münchner Siegesthores, Bronzestatue des Kaisers Max II. in Lindau, Statue des Königs Wilhelm von Württemberg in Cannstatt und eine Kreuzigungsgruppe in Oberammergau.

Halm, Peter, s. K. d. G.

Hals, Dirk. Holländischer Maler, geb. vor 1600 in Haarlem, gest. daselbst 1656. Schüler seines Bruders Frans. Gehörte zu den hervorragendsten „Gesellschaftsmalern" der holländischen Schule. Hauptwerke befinden sich im Louvre, in der Galerie Liechtenstein und in den Museen von Berlin, London und Wien.

Hals, Frans d. Aelt. Holländischer Maler, geb. in Antwerpen 1580/81, gest. in Haarlem 1666. Schüler des Karel v. Mander. Neben Rembrandt der größte Meister der holländischen Schule. Malte hauptsächlich Porträts, z. T. in genrehafter Auffassung. Seine Hauptwerke, 8 große Schützen- und Regentenbilder, aus den verschiedenen Epochen seiner Thätigkeit, befinden sich im Museum in Haarlem.

Hamilton, W. J., s. K. d. G.

Hammer, Guido, deutscher Tiermaler, geb. 4. 2. 1821 zu Dresden, gest. das. 27. 1. 1898. Bilder von ihm in der Dresdener Galerie.

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

H

Hanoteau, Hector. Französischer Landschaftsmaler, geb. 25. 5. 1823 in Decize, gest. 7. 4. 1890 in Briet. Schüler Gigoux', wendet sich später der realistischen Richtung der Landschaftsmalerei zu. Bilder im Luxembourg.

Hansen, Theofilus Edvard. Berühmter dänischer Architekt, geb. 13. 7. 1813 in Kopenhagen, gest. 17. 2. 1891 in Wien, wo er seit 1846 hauptsächlich thätig war. Seine Hauptwerke sind in Wien das Waffenmuseum des Arsenals, die Börse, die Akademie und vor allem das Parlamentsgebäude, in Athen die Akademie der Wissenschaften.

Harburger, Edm., s. K. d. G.

Harpignies, Henri, s. K. d. G.

Harrach, Ferdinand Graf v., s. K. d. G.

Hartmann, Karl, s. K. d. G.

Hartwich, Herm., s. K. d. G.

Hartzer, Ferd., s. K. d. G

Hase, Konrad Wilhelm, deutscher Architekt, geb. 2. 10. 1818 in Einbeck, Schüler Gärtners in München. Thätig in Hannover, vorzügliches Lehrtalent und Gründer der Hannoverschen Schule. Sucht die alten Stile neu zu beleben und restaurierte zahlreiche alte Bauwerke, u. a. auch das gotische Rathaus in Hannover. Sein Hauptwerk ist das Schloß Marienburg bei Nordstemmen, das zu den schönsten modernen gotischen Profanbauten gehört.

Hasemann, Wilhelm, s. K. d. G.

Hasenauer, Karl v. Hervorragender österreichischer Architekt, geb. 20. 7. 1833 in Wien, gest. daselbst 4. 1. 1894. Schüler von v. d. Nüll und Siccardsburg, seit 1884 Lehrer der Baukunst an der Wiener Akademie. Seine Hauptwerke sind: die beiden Hofmuseen, das Hofburgtheater und die Hofburg in Wien.

Hassam, Childe, s. K. d. G.

Haug, Robert, s. K. d. G.

Havenith, Hugo, s. K. d. G.

Hecht, W., s. K. d. G.

Heda, Willem Claesz. Bekannter und bedeutender holländischer Stilllebenmaler, geb. 1594 in Haarlem, gest. daselbst 1678. Von seinen zahlreichen in feinem silbergrauem Ton gemalten „Frühstückstischen", Beispiele in fast allen größeren Sammlungen.

Hedinger, Elise, s. K. d. G.

Hédouin, Edmond. Französischer Maler und Radierer, geb. 16. 7. 1820 in Boulogne-sur-mer, gest. 12. 7. 1889 in Paris. Schüler von Cél. Nanteuil u. Delaroche. Malt meist Landschaften mit Staffage; am gelungensten sind die Scenen aus Spanien, die er mit wenigen Mitteln sehr einfach, aber mit großer Natürlichkeit vorzuführen wußte. Zu seinen Hauptwerken (1857) gehören die Aehrenleserinnen im Luxembourg.

Heem, Cornelis de. Holländisch-vlämischer Stilllebenmaler, geb. 1631 in Leiden, gest. 1695 in Antwerpen. Schüler seines Vaters Jan Davidsz de Heem, den er nachahmte. Von seinen Frucht- und Blumenstücken besitzen fast alle größeren Sammlungen Beispiele.

Heem, Jan Davidsz de. Holländisch-vlämischer Stilllebenmaler, geb. in Utrecht 1606, gest. 1683/84 in Antwerpen. Schüler seines Vaters David de H. Er gehört zu den besten Frucht- und Blumenmalern seiner Zeit. Bilder in fast allen Sammlungen.

Heemskerck, Maerten Jacobsz van. Niederländischer Historien- und Porträtmaler, geb. 1498 in Heemskerck, gest. 1574 in Haarlem. Schüler des Jan van Scorel und in Italien unter Michelangelos Einfluß stehend. Gehört zu den niederländischen Romanisten. Bilder z. B. in den Museen von Berlin, Gent und Brüssel.

Hees, Gustav Adolf van, s. K. d. G.

Heideloff, Karl Alexander v. Deutscher Architekt, Maler und Radierer, geb. 2. 2. 1788 in Stuttgart, gest. 28. 9. 1865 in Haßfurt. Vertreter der romantischen Richtung. Restaurierte die Lorenz- und Sebalduskirche in Nürnberg.

Heider, Hans von, s. K. d. G.

Heilbuth, Ferdinand. Deutscher Genre- und Porträtmaler, geb. 1830 in Hamburg, gest. 19. 11. 1889 in Paris. Hauptwerke in der Hamburger Kunsthalle und im Luxembourg.

Heine, Thomas Theodor, s. K. d. G.

Hellmer, Edmund, s. K. d. G.

Hellqvist, Carl Gustav. Schwedischer Historienmaler, geb. 15. 12. 1851 in Kungsör, gest. 19. 11. 1890 in Berchtesgaden, Schüler von Diez und Lindenschmitt in München und unter dem Einfluß der Pariser Freilichtmaler stehend. Auch in Berlin thätig. In der Nationalgalerie in Berlin sein Bild „Im Schnee".

Hellwag, Rud., s. K. d. G.

Helst, Bartholomaeus van der. Holländischer Porträtmaler, geb. 1613 in Haarlem, gest. in Amsterdam 1670. Schüler (?) des Nic. Eliasz und unter Rembrandts Einfluß. Seine Porträts zeichnen sich durch große Vornehmheit aus. Seine Hauptbilder, Regentenstücke, besitzen die Museen von Amsterdam und Petersburg.

Hendrich, Herm., s. K. d. G.

Hendschel, Albert. Deutscher Zeichner u. Genremaler, geb. 9. 7. 1834 in Frankfurt a. M., gest. das. 22. 10. 1883. Hauptsächlich bekannt durch sein „Skizzenbuch", eine Sammlung humoristischer Zeichnungen aus dem Straßen- und Kinderleben.

H

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

H

Hengeler, Adolf, s. K. d. G.
Henneberg, Rudolf. Deutscher Maler, geb. 13. 9. 1825 in Braunschweig, gest. das. 14. 9. 1876. Schüler von Couture in Paris. Malt phantastisch-romantische Bilder. Zu den bekanntesten gehören: „Der wilde Jäger“ u. die „Jagd nach dem Glück“, beide in der Berliner Nationalgalerie.
Henningsen, Erik, s. K. d. G.
Henseler, Ernst, s. K. d. G.
Henze, Robert, s. K. d. G.
Herbert, John Rogers. Englischer Historien- und Porträtmaler, geb. 23. 1. 1810 in Maldon, gest. 17. 3. 1890 in London. Beliebter Bildnismaler in den Hofkreisen; in den religiösen Malereien streng altertümlich. Sein Hauptwerk sind Wandgemälde im Parlamentsgebäude in London.
Herbst, Thom., s. K. d. G.
Herkomer, Hubert, s. K. d. G.
Herlin, Friedrich. Hauptmeister der Nördlinger Malerschule des 15. Jahrhunderts. Unter Einfluß der Altniederländer stehend. Rothenburg und Nördlingen besitzen die meisten seiner Bilder. Sein Hauptwerk ist der große Flügelaltar von 1488 in der Nördlinger Sammlung.
Hermann, Karl Heinrich. Deutscher Historienmaler, geb. 6. 1. 1802 in Dresden, gest. 30. 4. 1880 in Berlin. Schüler des Cornelius. Hauptwerke sind: Fresken zum Parzival im Königsbau in München, andere in der Klosterkirche in Berlin.
Herrera, Francisco de, el Viejo. Spanischer Maler, geb. 1576 in Sevilla, gest. 1656 in Madrid. Schüler des Luis Fernandez und des Pacheco. Durch seine kühne, mit aller Tradition brechende realistische Malweise von ausschlaggebendem Einfluß auf die spanische Kunst. Zu seinen Hauptwerken gehören: Das jüngste Gericht in San Bernardo in Sevilla, der Triumph der heil. Hermengild im Museum von Sevilla und der hl. Basilius im Louvre.
Herrmann, Hans, s. K. d. G.
Hertel, Albert, s. K. d. G.
Herter, Ernst, s. K. d. G.
Herterich, L., s. K. d. G.
Herzog, Louis, s. K. d. G.
Heß, Peter von. Deutscher Schlachtenmaler, geb. 29. 7. 1792 in Düsseldorf, gest. 4. 4. 1871 in München. Bildet sich unter A. Adams Einfluß. Hauptwerke sind in der Galerie Leuchtenberg in Petersburg, in der Münchener Pinakothek und Berliner Nationalgalerie, außerdem ein Freskencyklus in den Arkaden des Münchener Hofgartens.
Hetze, Paul, s. K. d. G.
Heupel, Ludw., s. K. d. G.
Heyde, Jan van der. Bedeutender holländischer Architektur-, Landschafts- und Stilllebenmaler, geb. 1637 in Gorcum, gest. 1712 in Amsterdam. Vorzügliche Werke mit Staffage des A. v. de Velde besitzt das Rijksmuseum in Amsterdam.
Heydeck, J., s. K. d. G.
Heyden, August von. Deutscher Historienmaler, geb. 13. 6. 1827 in Breslau, gest. 1. 6. 1897 in Berlin. Schüler von Gleyre und Couture. Anhänger der romantisch-poetischen Richtung. Die Nationalgalerie besitzt von ihm den „Festmorgen“, auch mehrere dekorative Wandbilder (z. B. Berliner Rathaus, Nationalgalerie) entstammen seiner Hand.
Heyden, Otto. Deutscher Historien- und Bildnismaler, geb. 8. 7. 1820 in Duchérow, gest. 21. 9. 1897 in Göttingen. Schüler von Klöber und Wach in Berlin, dann seit 1847 von Cogniet in Paris. Sein bekanntestes Bild ist der Besuch Kaiser Wilhelms I. bei den Verwundeten im Schloß von Versailles.
Hierl-Deronco, Otto, s. K. d. G.
Hildebrand, Ernst, s. K. d. G.
Hildebrand, Adolf, s. K. d. G.
Hildebrand, Theodor. Deutscher Historien-, Porträt- und Genremaler, geb. 2. 7. 1804 in Stettin, gest. 29. 9. 1874 in Düsseldorf. Schüler Schadows. Durch seine realistische Richtung maßgebend für die Düsseldorfer Schule. Die Nationalgalerie in Berlin besitzt von ihm die bekannten Bilder „Die Räuber“ und „Die Ermordung der Söhne Eduards IV.“
Hildebrandt, Eduard. Deutscher Landschaftsmaler, geb. 9. 9. 1818 in Danzig, gest. 25. 10. 1868 in Berlin. H. unternahm zahlreiche weite Reisen in ferne Weltteile, als deren Frucht unzählige Bilder in Oel und Aquarell entstanden; viele der letzteren sind durch lithographische Farbdrucke vervielfältigt.
Hilgers, Karl, s. K. d. G.
Hiltensperger, Johann Georg. Deutscher Historienmaler, geb. 1806 in Haldenwang, gest. 14. 6. 1890 in München. Schüler von Cornelius. Für Ludwig I. thätig, beschäftigt an den Fresken in den Arkaden des Hofgartens, im Königsbau, Maximilianeum u. s. w.
Hirschvogel, Augustin. Deutscher Radierer, Glasmaler, Töpfer u. s. w., geb. um 1503, gest. in Wien 1552. Radierte in eigentümlich zarter Manier sehr fein empfundene Landschaften.
Hirth du Frênes, Rud., s. K. d. G.
Hitchcock, G., s. K. d. G.
Hitz, Dora, s. K. d. G.
Hitzig, Georg Heinrich Friedrich. Bedeutender deutscher Architekt, geb. 8. 4. 1811 in Berlin, gest. das. 11. 10. 1881. Im Palast- und Villenbau thätig, von Monumentalbauten in Berlin: die Börse, Reichsbank u. Umbau d. Zeughauses, ferner d. Polytechnikum in Charlottenburg.
Hobbema, Meindert. Holländischer Landschaftsmaler, geb. 1638 in Amsterdam, gest. das. 1709. Unter Jacob Ruisdaels

H

Einfluß ausgebildet und neben ihm der hervorragendste Landschaftsmaler Hollands. Malt meist Mühlen und Hütten im Walde in friedlicher, heiterer Stimmung. Sein berühmtestes Bild ist die „Allee bei Middelharnis“ in der Nationalgal. in London, weitere Bilder im Louvre, in Amsterdam, München, Berlin u. s. w.

Hoch, Franz, s. K. d. G.

Hochmann, Franz, s. K. d. G.

Höcker, Paul, s. K. d. G.

Hoffmann, Ludwig., s. K. d. G.

Hofmann, Heinrich, s. K. d. G.

Hofmann, Ludwig v., s. K. d. G.

Hogarth, William. Berühmter englischer Zeichner, Maler und Radierer, geb. 1697 in London, gest. 1764 in Leicesterfields. Populär als Satiriker und Sittenschilderer. Zu seinen besten Bildnissen gehören sein Selbstporträt in der Nationalgalerie und „der Junge mit dem Drachen“ in englischem Privatbesitz. Seine berühmtesten Radierungen sind die 6 Blätter der „Heirat nach der Mode“.

Hokusai, Katsushika. Japanischer Maler und Zeichner für den Holzschnitt, geb. 1759/60 in Yedo, gest. das. 1849. Der in Europa bekannteste japanische Künstler von universalem Stoffgebiet und großer Fruchtbarkeit.

Holbein, Hans, d. Ae. Hervorragender deutscher Maler, geb. in Augsburg gegen 1460, gest. 1524. Von Martin Schongauer und der altniederländischen Schule beeinflußt. Begründer der Augsburger Schule. Als sein reifstes und bestes Werk gilt der Sebastiansaltar in der Pinakothek in München, eine Reihe hervorragender Bilder auch in der Augsburger Galerie.

Holbein, Hans, d. J. Deutscher Maler und Zeichner für den Holzschnitt, geb. in Augsburg 1497, gest. in London 1543. Schüler seines Vaters, hauptsächlich in Basel und London thätig. Gehört zu den größten Künstlern aller Zeiten, besonders hervorragend durch seine schlichten, aber erstaunlich lebensvollen und charakteristischen Porträts und seine Thätigkeit als Illustrator. Unter seinen zahlreichen Meisterwerken gehören zu den bekanntesten: „Die Madonna des Bürgermeisters Meyer“ (Darmstadt), die Porträts des Georg Gisze (Berlin), des Morette (Dresden) und die sog. „Gesandten“ (London). Seine berühmtesten Holzschnitte sind die 50 Blätter des „Totentanzes“. Treffliche Entwürfe für kunstgewerbliche Zwecke sind uns in Handzeichnungen erhalten.

Hollar, Wenzel. Berühmter und fruchtbarer böhmischer Kupferstecher und Radierer, geb. 1607 in Prag, gest. 1677 in London. Schüler des M. Merian in Frankfurt a. M., in London u. Antwerpen meist thätig. Am bedeutendsten in seinen originalen Arbeiten, z. B. Folgen von Trachtenbildern, Städteansichten, Schmetterlingen, Muscheln, Pelzwerk u. s. w.

Hölzel, Ad., s. K. d. G.

Hondecoeter, Melchior. Holländ. Maler und Radierer, geb. 1636 in Utrecht, gest. 1695 in Amsterdam. Schüler seines Vaters Gysbert H. und des J. B. Weenix. Unübertrefflich in seinen Darstellungen von Geflügel aller Art. Seine schönsten Bilder befinden sich im Rijksmuseum in Amsterdam, darunter das berühmteste „la plume flottante“, Teich mit Wasservögeln.

Höniger, Paul, s. K. d. G.

Honthorst, Gerard van. Holländischer Historien-, Genre- u. Porträtmaler und Radierer, geb. 1590 in Utrecht, gest. das. 1656. Schüler des A. Bloemart und in Italien unter Caravaggios Einfluß. In seiner ersten Zeit malte er Nachtstücke bei künstlicher Beleuchtung, wegen deren er „Gherardo dalle notti“ genannt wurde. Später widmete er sich ganz dem Porträt. Bilder in Berlin, Dresden, Paris, Wien, im Haag u. s. w.

Hooch, Pieter de. Holländischer Genremaler, geb. 1630 in Utrecht, gest. nach 1677 in Amsterdam. Steht unter dem Einfluß des J. Duck und Rembrandts und gehört zu den hervorragendsten Meistern seines Genres, wenn auch seine Bilder sehr ungleichen Wertes sind. Seine Kompositionen, meist einzelne Personen bei häuslicher Beschäftigung im Innern eines Hauses oder eines Hofes und Gesellschaftsstücke, sind sehr einfach, aber durch die verschiedenen Durchblicke in andere Räume und Beleuchtungseffekte von großem koloristischen Reiz. Hauptbilder in der Nationalgalerie in London, im Louvre, Sammlung Six in Amsterdam u. s. w.

Hoogstraten, Samuel van. Holländischer Historien-, Porträt- u. Genremaler und Radierer, geb. 1627 in Dordrecht, gest. das. 1678. Schüler seines Vaters Dirk und Rembrandts. Von seinen wenig zahlreichen Bildern befinden sich Beispiele in Amsterdam, Berlin, Wien.

Hopfer, Daniel. Deutscher Miniaturmaler und Radierer, geb. in Kaufbeuren, seit 1493 in Augsburg, wo er 1536 starb. Von Bedeutung dadurch, daß er das Aetzen (Eisenradierung) in größerem Umfange in seinen Arbeiten anwendete.

Höppener, Hugo (Fidus), s. K. d. G.

Hoppner, John. Englischer Porträt-, Historien- und Landschaftsmaler, geb. 1758 in London, gest. das. 1810. Am besten in seinen Porträts, Nachahmer des Reynolds und Rivale von Lawrence. Seine besten Bilder im St. James-Palast in London.

Hösel, Erich, s. K. d. G.

Hosemann, Theodor. Deutscher Genre-

maler und Zeichner, geb. 1807 in Brandenburg, gest. 1875 in Berlin. Schüler von Cornelius und Schadow, seit 1824 in Berlin. Außer seinen Illustrationen (Andersen, E. T. A. Hoffmann u. s. w.) sind seine kleinen Genrebilder mit Scenen aus der Berliner Philisterwelt am bekanntesten.

Hößlin, G. von, s. K. d. G.

Houdon, Jean Antoine. Französischer Bildhauer, geb. 1741 in Versailles, gest. 1828 in Paris. Schüler von Pigalle. Zeigt im Gegensatz zur akademischen Richtung naturalistische Bestrebungen, am besten in seinen schlichten Porträts, z. B. Voltaires im Théâtre français.

Hübner, Julius. Deutscher Historienmaler, geb. 27. 1. 1806 in Oels (Schlesien), gest. 7. 11. 1882 in Loschwitz bei Dresden. Schüler Schadows. Gehört zu den Häuptern der Düsseldorfer romantischen Schule. Bilder in der Berliner Nationalgalerie, in den Museen von Dresden, Leipzig, Breslau.

Hübner, Karl. Deutscher Genremaler, geb. 17. 6. 1814 in Königsberg, gest. 5. 12. 1879 in Düsseldorf. Schüler Schadows und Karl Sohns. Erregte zuerst durch seine Schilderung sozialer Mißstände Aufsehen (z. B. schlesische Weber, das Jagdrecht), seit 1848 malte er lediglich Genrebilder ohne Tendenz.

Hübner, Ulrich, s. K. d. G.

Hübsch, Heinrich. Deutscher Architekt, geb. 9. 2. 1795 in Weinheim, gest. 3. 4. 1863 in Karlsruhe. Schüler Weinbrenners, bevorzugte den romanischen Stil. Nach Studienreisen in Rom, Griechenland und Konstantinopel, lehrte er 1824 am Städelschen Institute in Frankfurt und wurde 1827 als Architekt und Bauinspektor nach Karlsruhe berufen. Zu seinen Hauptwerken gehört die Kunsthalle und das Hoftheater in Karlsruhe.

Hummel, Theodor, s. K. d. G.

Huet, Paul. Französischer Landschaftsmaler u. Radierer, geb. 5. 10. 1804 in Paris, gest. das. 9. 1. 1869. Schüler Gros. Entschiedener Vertreter der Stimmungslandschaft. Zu seinen Hauptwerken gehört die Ueberschwemmung von St. Cloud (1855).

Hundrieser, Emil, s. K. d. G.

Huysum, Jan van. Holländischer Blumen- und Landschaftsmaler, geb. 1682 in Amsterdam, gest. das. 1749. Schüler seines Vaters Justus, einer der bedeutendsten Stillebenmaler Hollands. Bilder in fast allen größeren Sammlungen.

Hynais, Adalbert, s. K. d. G.

I

Ihne, E., s. K. d. G.

Iktinos. Berühmter griechischer Architekt aus der Blütezeit attischer Kunst. Erbauer des 438 vollendeten Parthenon (zusammen mit Kallikrates), des Tempels in Eleusis und des Apollontempels in Phigalia.

Imola, Innocenzo da (I. Francucci). Italienischer Maler, geb. 1493/4 in Imola, gest. um 1550 in Bologna. Schüler des Fr. Francia, und Mar. Albertinelli, Nachahmer Raphaels. Seine Hauptwerke befinden sich in Bologna, wo er meist thätig war.

Ingres, Jean Auguste Dominique. Berühmter französischer Historien- u. Porträtmaler, geb. 1780 in Montauban, gest. 14. 1. 1867 in Paris. Schüler Davids und eifriger Verfechter des Klassicismus. Im Louvre von ihm u. a. die Apotheose Homers, Oedipus vor der Sphinx und die bekannte „Quelle".

Innes, George. Amerikanischer Landschaftsmaler, geb. 1. 5. 1825 in Newburgh, gest. 3. 8. 1894 in Schottland. Der Begründer der amerikanischen Landschaftsmalerei. Die Münchener Pinakothek besitzt von ihm einen Sonnenaufgang.

Irmer, Karl, s. K. d. G.

Isabey, Jean Baptiste. Berühmter französischer Miniaturmaler und Zeichner, geb. 1767 in Nancy, gest. 18. 4. 1855 in Paris. Hofmaler der Kaiserin Josephine und Karls X. Er porträtierte zahlreiche Fürstlichkeiten und schuf besonders treffliche Porträts Napoleons I. Hauptwerke sind: Der Wiener Kongreß und Truppenrevue im Tuilerienhof (Windsor Castle und Louvre).

Isidoros von Milet. Architekt. Erbaut mit Anthemios von Tralles 532—537 die Sophienkirche in Konstantinopel.

Itcho, Hanabusa. Japanischer Maler, geb. 1651, gest. 1724 in Yeddo. Berühmter Kolorist und Darsteller origineller Volksscenen.

Jacob, Julius, s. K. d. G.

Jacoby, Louis, s. K. d. G.

Jacque, Charles. Bedeutender französischer Tiermaler und Radierer, geb. 23. 5. 1813 in Paris, gest. 7. 5. 1894 daselbst. Schloß sich der Schule von Barbizon an. Eine seiner Schafherden befindet sich im Luxembourg.

Jacquemart, Jules Ferdinand. Französischer Maler und Radierer, geb. 3. 9. 1837 in Paris, gest. 28. 9. 1880 in Nizza. Hervorragender Meister, besonders in seinen Radierungen nach Rembrandt und der Wiedergabe lebloser Gegenstände. Arbeitet viel für die Gazette des beaux-arts.

Jalabert, Charles François. Französischer Bildnis- und Historienmaler, geb. 1. 1. 1819 in Nîmes. Schüler Delaroches. Ein Hauptwerk (Porträt der Mme. Kattier) im Luxembourg.

Jaley, Jean Louis Nicolas. Französischer Bildhauer, geb. in Paris 27. 1. 1807, gest. 31. 5. 1866 in Neuilly. Schüler seines Vaters Louis und des Cartellier. Werke im Louvre, Luxembourg u. an

zahlreichen öffentlichen Gebäuden u. Kirchen in Paris.

Jamesone, George. Schottischer Maler, geb. 1586 in Aberdeen, gest. 1644 in Edinburgh. Bildet sich nach Rubens und ist der erste bedeutende schottische Maler. Am besten im Bildnis, malt aber auch Landschaften u. Historienbilder. Seine Werke alle in Schottland.

Jamnitzer, Wenzel. Nürnberger Goldschmied und Radierer, geb. 1508 in Wien, gest. 1585 in Nürnberg. Berühmtester Goldschmied der deutschen Renaissance. Zu seinen bedeutendsten beglaubigten Werken gehören: der Merkelsche Tafelaufsatz (Rothschild), ein großer Pokal im Besitz des deutschen Kaisers und ein Kästchen im grünen Gewölbe in Dresden.

Janensch, Gerhard, s. K. d. G.

Janinet, François. Französischer Kupferstecher, geb. 1752 in Paris, gest. das. 1813. Verwendete die Aquatintamanier zuerst bei dem Farbendruck. Sein bestes Blatt ist das Porträt der Marie Antoinette in reicher Umrahmung.

Jank, Angelo, s. K. d. G.

Jansen, H. W., s. K. d. G.

Janssen, Karl, s. K. d. G.

Janssen, Peter, s. K. d. G.

Janssens, Abraham. Vlämischer Maler, geb. um 1575 in Antwerpen, gest. das. 1632. Schüler des J. Snellinck. Gehört zu den Romanisten. Hauptbilder in flandrischen Kirchen (Karmeliterkirche in Antwerpen und Kathedrale in Gent) auch in den Museen von Antwerpen, Brüssel, Berlin.

Jardin, Karel du. Holländisch. Landschafts-, Porträt- und Genremaler, geb. in Amsterdam 1622, gest. in Venedig 1678. Schüler des Nic. Berchem. Am besten sind seine trefflichen italienischen Landschaften mit Staffage und seine Porträts, hervorragend seine Radierungen. Hauptwerke im Louvre u. in den Galerien in Petersburg, Amsterdam, Haag, Berlin.

Jardin, Nicol. Henry. Französischer Baumeister, geb. 1728 in St. Germain-des-Noyers, gest. 1799 in Paris. Eine Zeit lang in Dänemark thätig, sein Hauptwerk ist die Frederikskirche in Kopenhagen.

Jerace, Vincenzo, s. K. d. G.

Jerichau, Jens Adolf. Dänischer Bildhauer, geb. 17. 4. 1816 in Assens, gest. 25. 7. 1883 in Kopenhagen. Schüler Thorwaldsens. Von ihm Herkules, Hebe, Penelope, Christus, Adam u. Eva.

Jernberg, Olaf, s. K. d. G.

Jettel, Eugène, s. K. d. G.

Johansen, Viggo, s. K. d. G.

Jones, Inigo. Englischer Baumeister, geb. 1572 in London, gest. das. 1651. Studierte in Italien Palladio und vermittelte dessen Stil zuerst der englischen Kunst. Seine Hauptwerke sind: Plan des Spitals in Greenwich, Bankettsaal in Whitehall, Teile des Somersethouse, Kapelle von Lincoln-Inns, St. Johns College in Oxford.

J

Jones, Owen. Englischer Baumeister und Dekorationskünstler, geb. 15. 2. 1809 in Wales, gest. 19. 4. 1874. Hauptsächlich als Dekorationskünstler u. Schriftsteller von Bedeutung.

Jordaens, Jacob. Vlämischer Maler und Radierer, geb. 1593 in Antwerpen, gest. das. 1678. Schüler des A. van Noort und unter Einfluß des Rubens, gehörte zu den Hauptmeistern der Antwerpener Schule, malte humoristische Genrebilder (Bohnenfeste, Dreikönigsbilder), Historien und Porträts. Bilder J.s in den meisten großen Galerien.

Joris, Pio, s. K. d. G.

Josselin de Jong, Pieter de, s. K. d. G.

Jouvenet, Jean, gen. der Große. Französischer Maler, geb. 1644 in Rouen, gest. 1717 in Paris. Schüler Lebruns. Seine bedeutendsten Gemälde befinden sich im Louvre.

Julien, Pierre. Französischer Bildhauer, geb. 1731 in Saint Paulain, gest. 1804 in Paris. Schüler von G. Coustou. Mehrere seiner Bildwerke im Louvre.

Junker, Hermann, s. K. d. G.

Kaiser, Richard, s. K. d. G.

Kändler, Johann Joachim. Deutscher Bildhauer, geb. 1706 in Fischbach (Sachsen), gest. 1775 in Meissen. Hauptsächlich von Bedeutung als Modelleur der Meissener Porzellanfabrik.

Kalamis. Bedeutender athenischer Bildhauer u. Erzgießer der 1. Hälfte des 5. Jahrh. vor Chr. Einer der Hauptmeister vor Phidias. Der „widdertragende Hermes von Tanagra“ wird auf ihn zurückgeführt.

Kalckreuth, Leopold Graf von, s. K. d. G.

Kalckreuth, Stanislaus Graf von. Deutscher Landschaftsmaler, geb. 25. 12. 1821 in Kozmin, gest. 26. 11. 1894 in München. Schüler Schirmers. Gründer der Kunstschule in Weimar. Berühmt durch seine Hochgebirgslandschaften (z. B. in der Berliner Nationalgalerie).

Kalf, Willem. Holländisch. Stilllebenmaler, geb. 1621/2 in Amsterdam, gest. das. 1693. Schüler des H. Pot. Seine trefflichen Interieurs und „Frühstückstische“ zeichnen sich durch tiefe harmonische Färbung aus.

Kallikrates. Berühmter athenischer Baumeister, Erbauer (mit Iktinos) des 438 vollendeten Parthenon.

Kallmorgen, Friedrich, s. K. d. G.

Kampen, Jakob van. Holländischer Baumeister und Maler, geb. 1598 in Amersfoort, gest. das. 1657. Erbauer des Rathauses in Amsterdam (jetzt kgl. Palais).

K

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart“.

K

Kampf, Arthur, s. K. d. G.
Kampf, Eugen, s. K. d. G.
Kampmann, Gustav, s. K. d. G.
Kanachos von Sikyon. Berühmter griechischer Bildhauer und Erzgießer um 500 v. Chr. Meister einer kolossalen Apollostatue in Milet.
Kanoldt, Edmund Friedrich, s. K. d. G.
ten Kate, Joh. M., s. K. d. G.
Kauffmann, Angelika. Schweizer Malerin und Radiererin, geb. 30. 10. 1741 in Chur, gest. 5. 11. 1807 in Rom. Ihrerzeit berühmte Künstlerin, am besten in ihren weiblichen Bildnissen z. B. „Vestalin" und „Sibylle" in Dresden, Selbstbildnisse, Baronin Krüdener im Louvre.
Kauffmann, Hugo, s. K. d. G.
Kaufmann, Hugo, s. K. d. G.
Kaulbach, Fritz August v., s. K. d. G.
Kaulbach, Hermann, s. K. d. G.
Kaulbach, Wilhelm von. Berühmter deutscher Maler, geb. 15. 10. 1805 in Arolsen, gest. 7. 4. 1874 in München. Schüler von Cornelius. Anhänger des klassischen Stils, den er mit naturalistischen Bestrebungen zu verbinden suchte. Seine Hauptwerke sind: die 6 großen Wandgemälde im Treppenhaus des neuen Museums in Berlin mit den wichtigsten Ereignissen der Weltgeschichte, und die Fresken an der Außenseite der neuen Pinakothek in München, die Entwicklung der neueren Kunst behandelnd.
Kayser, Heinrich, s. K. d. G.
Kehren, Joseph. Deutscher Historienmaler, geb. 30. 5. 1817 in Hülchrath, gest. 21. 5. 1880 in Düsseldorf. Schüler Schadows. Unter Rethels Leitung und nach dessen Tod an den Fresken im Rathaussaale in Aachen thätig.
Keller, Albert von, s. K. d. G.
Keller, Ferdinand, s. K. d. G.
Keller, Ludwig, s. K. d. G.
Kephisodotos d. Ae. Athenischer Bildhauer und Erzgießer des 4. Jahrh. vor Chr. Vater des Praxiteles, steht zwischen diesem und Phidias. Eine Nachbildung seiner berühmten Eirene mit dem Plutoskinde in der Münchener Glyptothek.
Ketel, Cornelis. Holländischer Maler, geb. 1548 in Gouda, gest. 1616 in Amsterdam. Schüler des A. Blocklandt. Interessant sind seine Schützenstücke im Rijksmuseum in Amsterdam.
Key, Adriaen Thomasz. Vlämischer Porträt- und Historienmaler, thätig ca. 1568—1598 in Antwerpen. Unter Einfluß des A. Moro stehend. Seine Hauptwerke im Museum von Antwerpen.
Keyser, Hendrik de. Holländischer Baumeister und Bildhauer, geb. 1567 in Utrecht, gest. 1621 in Amsterdam. Führte zahlreiche Bauten in Amsterdam aus (Zuiderkirche, Börse, Haarlemer Thor) und schuf das große Denkmal für Wilhelm v. Oranien in der Kathedrale in Delft.
Keyser, Nicaise de. Belgischer Historien- u. Porträtmaler, geb. 26. 8. 1813 in Santvliet, gest. 16. 7. 1887 in Antwerpen. Zahlreiche Bilder in allen größeren Sammlungen, von ihm auch die Dekoration des Treppenhauses im Antwerpener Museum.
Keyser, Thomas de. Holländischer Porträt- und Historienmaler, geb. 1596/7 in Amsterdam, gest. das. 1667. Malte vornehm aufgefaßte Porträts in kühlem Tone. Die besten in Budapest (die Greisin von 1628), Amsterdam (2 Schützenstücke), im Haag, in Berlin u. s. w.
Khnopff, Fernand, s. K. d. G.
Kiesel, Konrad, s. K. d. G.
Kießling, Paul, s. K. d. G.
Kirchner, Eugen, s. K. d. G.
Kiß, August. Berühmter deutscher Bildhauer, geb. 11. 10. 1802 in Paprotzan, gest. 24. 3. 1865 in Berlin. Schüler von Rauch u. Tieck. Von seinen zahlreichen Werken ist das berühmteste die „Amazone im Kampf mit einem Tiger" (Bronceguß in Berlin, Marmor in München).
Kleehaas, Theodor, s. K. d. G.
Klein, Johann Adam. Deutscher Radierer u. Maler, geb. 24. 11. 1792 in Nürnberg, gest. 21. 5. 1875 in München. Schüler Bemmels u. Gablers. Am besten in seinen Tierdarstellungen. Bilder z. B. in der Berliner Nationalgalerie. Von größerer Bedeutung sind seine Radierungen.
Klein, Max, s. K. d. G.
Klein-Chevalier, F., s. K. d. G.
Klenze, Leo von. Deutscher Architekt und Maler, geb. 29. 2. 1784 bei Hildesheim, gest. 27. 1. 1864 in München, wo er nach Reisen eine große Thätigkeit entfaltete. Zu seinen Hauptwerken — er baute in Anlehnung an griechische und italienische Renaissancebauten — gehören: in München die Glyptothek, das Hoftheater, alte Pinakothek, Königsbau, Allerheiligenhofkirche, Ruhmeshalle, Propyläen in Petersburg die Eremitage und Isaakskathedrale, bei Regensburg die Walhalla, bei Kehlheim die Befreiungshalle.
Klimsch, Fritz, s. K. d. G.
Klinger, Max, s. K. d. G.
Klinkenberg, Karel M., s. K. d. G.
Knackfuß, Hermann, s. K. d. G.
Knaus, Ludwig, s. K. d. G.
Kneller, Gottfried. Deutsch-englischer Bildnismaler, geb. 1646 in Lübeck, gest. 1723 in London. Schüler v. F. Bol. Seit 1674 in London, wo er außerordentlich thätig und berühmt war und den Hof und alle hervorragenden Leute malte. Von ihm z. B. die acht „Hampton-Court Beauties" und die 43 Bildnisse des Kit-Cat-Clubs.
Knobelsdorff, Hans G. Wenceslaus

K

von. Deutscher Baumeister, auch Maler, geb. 1699 in Kuckädel, gest. 1753 in Berlin. Arbeitete für Friedrich d. Gr. Von ihm u. a. das Schloß Sanssouci, das Berliner Opernhaus und das Schloß in Zerbst.

Knötel, Richard, s. K. d. G.

Knupfer, Nicolaus. Deutscher Historien-, Genre- und Porträtmaler, geb. 1603 in Leipzig, gest. 1660 wohl in Utrecht. Schüler des A. Bloemart. Der Kunst nach Holländer. Lehrer des Jan Steen. In Dresden ein treffliches Familienbildnis des Künstlers, in der Brera in Mailand die Jagd nach dem Glücke.

Kobell, Ferdinand. Deutscher Landschaftsmaler und Radierer, geb. 1740 in Mannheim, gest. 1799 in München. Schüler von Verschaffelt in Mannheim. Am bekanntesten durch seine zahlreichen, tüchtigen Radierungen in der Art der großen Holländer, wie Ruisdael, Everdingen.

Kobell, Wilhelm von. Deutscher Maler und Radierer, geb. 1766 in Mannheim, gest. 1855 in München. Sohn u. Schüler des Ferdinand K. Am besten in seinen Radierungen nach Werken holländischer Meister.

Koch, Hermann, s. K. d. G.

Koch, Joseph Anton. Tiroler Landschafts- und Historienmaler und Radierer, geb. 1768 in Obergiebeln, gest. 1839 in Rom, seit 1795 in Rom. Schöpfer der idealen historischen Landschaft. Charakteristische Bilder im Leipziger Museum.

Kolitz, Louis, s. K. d. G.

König, Richard, s. K. d. G.

Köppen, Theodor, s. K. d. G.

Köpping, Karl, s. K. d. G.

Köster, Alexander Max, s. K. d. G.

Kolsto, Fredrik, s. K. d. G.

Koner, Max. Deutscher Porträtmaler, geb. 17. 7. 1846 in Berlin, gest. das. 7. 7. 1900. Schüler M. Michaels und A. v. Werners. Bekannt durch seine zahlreichen Porträts bedeutender Persönlichkeiten (Ernst Curtius, Fürst Herbert Bismarck u. a.) und bevorzugter Porträtist Kaiser Wilhelms II.

Koninck, Philips. Holländischer Landschafts-, Porträt- und Genremaler, geb. 1619 in Amsterdam, gest. das. 1688. Hervorragender Schüler Rembrandts. Meisterwerke ersten Ranges sind seine großen Landschaften mit weiter Fernsicht, z. B. im Rijksmuseum, Nationalgalerie (London), Berliner Museum u. s. w.

Koninck, Salomon. Holländischer Maler, geb. 1609 in Amsterdam, gest. das. 1656. Ahmt Rembrandt nach. Von seinen biblischen Bildern und Porträts befinden sich charakteristische Beispiele in vielen Museen (z. B. Haag, Berlin).

Kopf, Joseph von s. K. d. G.

Koppay, Joseph, s. K. d. G.

Kôrin, Ogata. Japanischer Maler, geb. 1661 in Kioto, gest. 1716. Berühmter Lackmaler und der größte japanische Impressionist.

Krafft, Adam. Hervorragender Nürnberger Steinmetz und Bildhauer, geb. 1450/60, gest. 1507 in Schwabach. Sein Hauptwerk ist das auf Kosten des Hans Imhof ausgeführte, in den reichsten gotischen Formen gehaltene und mit zahlreichen Figuren besetzte berühmte Sakramentshaus in der Lorenzkirche, bekannt sind außerdem das Schreyersche Grabdenkmal an der Sebalduskirche und die 7 Stationen nach dem Johannisfriedhof.

Krauskopf, Wilhelm, s. K. d. G.

Kreling, August von. Deutscher Historienmaler u. Bildhauer, geb. 23. 5. 1819 in Osnabrück, gest. 23. 4. 1876 in München. Schüler von Schwanthaler u. Cornelius. Bilder in Nürnberg.

Kresilas. Berühmter Bildhauer in Athen in der 2. Hälfte des 5. Jahrh. vor Chr. Schöpfer der in Nachbildungen erhaltenen Büste des Perikles u. einer verwundeten Amazone, im Wettstreit mit Phidias und Polyklet gearbeitet.

Kritias. Atheniescher Bildhauer der 1. Hälfte des 5. Jahrh. vor Chr. Schuf mit Nesiotes die zweite Gruppe der Tyrannenmörder Harmodios u. Aristogeiton, 477 aufgestellt, von denen uns eine Marmorkopie in Neapel erhalten ist.

Kröner, Christian, s. K. d. G.

Krüger, Albert, s. K. d. G.

Krüger, Franz. Deutscher Porträt- und Pferdemaler, geb. 3. 9. 1797 in Radegast, gest. 21. 1. 1857 in Berlin. Wegen seiner trefflichen Pferdebilder „Pferde-Krüger" genannt. Charakteristische Pferdebilder sowie Paraden u. Suiten in der Berliner Nationalgalerie.

Krüger, Franz August Otto, s. K. d. G.

Krummhaar, Otto von, s. K. d. G.

Kruse, Max, s. K. d. G.

Kubierschky, Enoch, s. K. d. G.

Kügelgen, Gerhard von. Deutscher Maler, geb. 6. 2. 1772 in Bacharach, gest. 27. 3. 1820 in Loschwitz. Malte mythologische und religiöse Bilder, sowie Porträts, von denen sich in der Nationalgalerie in Berlin, sowie in den Museen von Leipzig u. Dresden zahlreiche Beispiele befinden.

Kuehl, Gotthardt, s. K. d. G.

Kühn, Ludwig, s. K. d. G.

Küstner, Karl, s. K. d. G.

Kuhnert, Wilhelm, s. K. d. G.

Kunz, Lud. Adam, s. K. d. G.

Kulmbach, Hans von (Hans Sueß). Nürnberger Maler, geb. 1476 (?) in Kulmbach, gest. 1522 in Nürnberg. Schüler des Jacob Walch und einer der bedeutendsten Nachfolger Dürers. Seine Hauptwerke sind: Der Tuchersche Altar in der

Sebalduskirche in Nürnberg und die Anbetung der hl. drei Könige im Berliner Museum.

Kupetzky, Johann. Ungarischer Maler, geb. 1667 in Bösing, gest. 1740 in Nürnberg. Bildete sich in Wien bei einem Schweizer Maler, Benedikt Klaus und lebte hierauf in Rom. In Italien, Wien, u. Nürnberg thätig. In Wien Hofmaler Joseph I. und bevorzugter Porträtmaler der Aristokratie. Treffliche Porträts im Germanischen Museum, in den Museen in Braunschweig, Leipzig, Wien.

Laar, Pieter van, gen. Bamboccio. Holländischer Maler und Kupferstecher. Geb. 1582 in Haarlem, gest. 1642. Schüler des J. v. Kampen u. A. Elsheimer. Lange in Rom thätig. Führt in Italien die Darstellungen aus dem niederen Volksleben (Bambocciaden) ein. Charakteristische Bilder in den Museen von Dresden, Wien, München.

Labenwolf, Pancraz. Deutscher Kunstgießer, geb. 1492 in Nürnberg, gest. das. 1563. Schöpfer des bekannten Brunnens mit dem „Gänsemännchen".

Laermans, Eugène, s. K. d. G.

Lairesse, Gerard de. Vlämisch-holländischer Porträt- und Historienmaler und Radierer, geb. 1641 in Lüttich, gest. 1711 in Amsterdam. Von seinen akademisch gemalten Bildern befinden sich charakteristische Beispiele in Amsterdam, Paris, Cassel, Dresden.

Lambeaux, Jef, s. K. d. G.

Lancret, Nicolas. Französischer Maler, geb. in Paris 1690, gest. das. 1743. Einer der besten französischen Rokokomaler, Nachfolger Watteaus. Er malte Gartenfeste, Schäferscenen u. s. w. Treffliche Bilder im Besitz des deutschen Kaisers.

Landenberger, Christ., s. K. d. G.

Landseer, Sir Edwin. Berühmter englischer Tier- u. Porträtmaler, auch Bildhauer, geb. 7. 3. 1802 in London, gest. das. 1. 10. 1873. Verlieh seinen sonst hervorragenden Tierbildern meist eine sentenziöse Beziehung auf menschliche Verhältnisse. Zahlreiche Bilder in der Nationalgalerie und im South Kensington-Museum in London.

Landsinger, Sigm., s. K. d. G.

Lanfranco, Giovanni. Italienischer Maler, geb. 1580 in Parma, gest. 1647 in Rom. Schüler der Carracci u. Nachahmer des Correggio. Sein Hauptwerk ist die Jungfrau in den Wolken in der Kuppel von S. Andrea della valle in Rom.

Lang, Heinrich. Deutscher Pferde- und Schlachtenmaler, geb. 24. 4. 1838 in Regensburg, gest. 9. 7. 1891 in München. Schüler der Münchener Akademie. Malte Bilder aus der Pußta und aus dem deutsch-französischen Krieg. Bilder in der Dresdner Galerie und der neuen Pinakothek in München.

Lang, Hermann, s. K. d. G.

Langhans, Karl Ferdinand. Deutscher Baumeister, geb. 14. 1. 1781 in Breslau, gest. 22. 11. 1869 in Berlin. Schüler Schinkels und Gillys. Erbauer des Palais Kaiser Wilhelms I. in Berlin, des Berliner Opernhauses, des Leipziger Neuen Theaters.

Langhans, Karl Gotthard. Deutscher Baumeister, geb. 1733 in Landshut, gest. 1808 in Grüneiche. Erbaute das Brandenburger Thor in Berlin u. führte damit den griechischen Baustil in Deutschland ein.

Lanini, Bernardino. Mailänder Maler, geb. in Vercelli, gest. um 1578. Bedeutender Nachahmer des Gaudenzio Ferrari. Sein Hauptwerk sind die Fresken mit Scenen aus dem Leben der Jungfrau im Dome v. Novara.

Largillière, Nicolas de. Französischer Porträt-, Historien- u. Genremaler, geb. 1656 in Paris, gest. das. 1746. Schüler des A. Goubau in Antwerpen, später in London u. Paris. Seinerzeit bedeutender Porträtmaler. Von ihm ein Porträt Lebruns im Louvre.

Larsson, Karl, s. K. d. G.

Lastman, Pieter Pietersz. Holländischer Historienmaler, geb. 1583 in Amsterdam, gest. das. 1633. Schüler des Gerrit Pietersz, in Italien unter A. Elsheimers u. Michelangelo Caravaggios Einfluß. Lehrer Rembrandts, dessen frühe Werke er beeinflußte. Malte meist Landschaften mit biblischer Staffage. Bilder in Amsterdam, Berlin, Braunschweig, Haag, Rotterdam u. s. w.

László, F., s. K. d. G.

La Touche, G., s. K. d. G.

Latour, Maurice Quentin de. Französischer Pastellmaler, geb. 1704 in St. Quentin, gest. das. 1788. Von seinen geschätzten Porträts allein 80 im Museum von St. Quentin, andere im Louvre, in der Dresdner Galerie.

Lauenstein, Heinr., s. K. d. G.

Läuger, Max, s. K. d. G.

Laukota, Hermine, s. K. d. G.

Laurana, Francesco. Italienischer Bildhauer und Medailleur, geb. in Istrien, thätig in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Palermo, Neapel und Frankreich. Von ihm mehrere Madonnenstatuen in Palermo und Neapel, sowie Marmorbüsten junger Frauen, die beste die sog. „Marietta Strozzi" im Berliner Museum.

Laurana, Luciano da. Italienischer Architekt, aus Illyrien stammend, gest. 1479. Einer der geschmackvollsten Hauptmeister der beginnenden Hochrenaissance, Lehrer des Bramante. Hauptwerke sind der berühmte Herzogspalast in Urbino und der Palast in Gubbio.

Laurenti, Cesare, s. K. d. G.



Lautensack, Hans Sebald. Deutscher Maler, Formschneider und Radierer, geb. 1524 in Bamberg, gest. 1563 in Wien (?). Am besten in seinen radierten Landschaften in der Art des Altdorfer und Hirschvogel.

Laux-Nestler, Marie, s. K. d. G.

Lavery, John, s. K. d. G.

Lawrence, Thomas. Bedeutender englischer Bildnismaler, geb. 4. 5. 1769 in Bristol, gest. 7. 1. 1830 in London, Schüler von W. Hoare, später Hofmaler. Porträtierte viele Fürstlichkeiten und bedeutende Personen seiner Zeit. Seine wenigen Historienbilder sind unbedeutend. Zahlreiche Porträts in der Waterloo Gallery, Windsor Castle, National-Porträt-Gallery, Museum in Hannover.

Le Blon, Jakob Christoph. Deutscher Maler und Kupferstecher, geb. 1667 in Frankfurt a. M., gest. 1741 in Paris. Bekannt als Erfinder des Farbendruckes. Das beste seiner jetzt seltenen Blätter ist das Porträt Georgs II.

Lebrun, Charles. Französischer Barockmaler, Kupferstecher u. Architekt, geb. 1619 in Paris, gest. das. 1690. Schüler Vouets u. in Italien unter Poussins Einfluß. Unter Ludwig XIV. einflußreichster Künstler Frankreichs, der der ganzen Kunst seinen Geist einhauchte. Seine größte Arbeit ist die Ausschmückung des Versailler Schlosses, von ihm auch der Apollosaal des Louvre und unzählige Staffeleibilder.

Lebrun, Elisabeth Louise, geb. Vigée. Französische Porträtmalerin, geb. 16. 4. 1755 in Paris, gest. das. 30. 3. 1842. Schülerin von Greuze, Briard, Vernet und Doyen. Malte zahlreiche gefällige Bildnisse in Oel und Pastell. Am bekanntesten ihre Selbstbildnisse im Louvre u. in den Uffizien in Florenz.

Leech, John. Berühmter englischer Karikaturenzeichner, geb. 29. 8. 1817 in London, gest. das. 29. 10. 1864. Sein Hauptwerk sind die für das bekannte Witzblatt „Punch“ gezeichneten Karikaturen; außerdem illustrierte er zahlreiche Romane, Sportbücher und Almanache.

Leeke, Ferd., s. K. d. G.

Leempoels, Joseph, s. K. d. G.

Leemputten, Corneille von, s. K. d. G.

Leemputten, Frans van, s. K. d. G.

Lefèvre, Camille, s. K. d. G.

Lefèvre, Robert. Französischer Porträtmaler, geb. 1756 in Bayeux, gest. 1830 in Paris. Schüler v. Regnault. Hofmaler Ludwigs XVIII. Im Louvre: Venus entwaffnet Amor. Er malte zahlreiche Personen aus der Zeit des Kaiserreichs u. der Restauration, z. B. Napoleon, Josephine, Prinzessin Borghese.

Lefler, Heinr., s. K. d. G.

Lefuel, Hector Martin. Französischer Architekt, geb. 10. 11. 1810 in Versailles, gest. 1. 1. 1881 in Paris. Schüler Huyots. Architekt der Schlösser von Meudon und Fontainebleau. Vollendete als Generalarchitekt Napoleons III. die Verbindung der Tuilerien mit dem neuen Louvre und die Ausschmückung des letzteren.

Legros, Pierre d. J. Französischer Bildhauer, geb. 1666 in Paris, gest. in Rom 1719. Schüler seines Vaters. In Rom thätig, wo er eine ausgebreitete Thätigkeit für die Kirchen entfaltete. Von ihm z. B. Die silberne Gruppe des hl. Ignatius mit Engeln in San Gesù in Rom.

Lehmann, Henri. Deutsch-französischer Maler, geb. 14. 4. 1814 in Kiel, gest. 31. 3. 1882 in Paris. Schüler von Ingres. Malte historische u. allegorische Bilder und treffliche Porträts; von monumentalen Arbeiten: Deckenbild im Justizpalast u. Wandmalereien im Thronsaal des Luxembourg.

Leibl, Wilhelm, s. K. d. G.

Leighton, Frederik. Englischer Maler und Bildhauer, geb. 3. 12. 1830 in Scarborough, gest. 25. 1. 1896 in London. Ausgebildet auf dem Kontinent unter F. Meli in Rom, Steinle in Frankfurt u. Ary Scheffer in Paris. Hervorragender, vielseitiger u. einflußreichster Künstler seiner Zeit, Präsident der Londoner Akademie, nimmt durch seine Ausbildung eine eigene selbständige Stellung in der englischen Kunst ein. In erster Linie Historienmaler (biblische Geschichte, Mythologie), auch Genrebilder u. Porträts. Zu seinen Hauptwerken gehören die Wandgemälde im South Kensington Museum.

Leistikow, Walther, s. K. d. G.

Lely, Peter (eig. P. van der Faes). Holländ.-englischer Porträtmaler, geb. 1618 in Soest (?), gest. 1680 in London. Schüler des P. de Grebber und Hauptnachfolger van Dycks in England. Hofmaler Karls II. Seine bekanntesten Bilder sind die „Windsorschönheiten“ in Hamptoncourt.

Lemercier, Jacques. Hervorragender französischer Baumeister, Bildhauer und Kupferstecher, geb. in Pontoise um 1585, gest. 1660 in Paris. Entwarf die Pläne zur Erweiterung des Louvre, erbaute die Sorbonne, begann das jetzige Palais royal und baute die große Treppe in Fontainebleau.

Le Moyne, François. Bedeutender französischer Historienmaler, geb. 1688 in Paris, gest. 1737 daselbst. Schüler des Louis Galloche. In Italien unter Berrettinis und Marattis Einfluß. Sein Hauptwerk das Deckengemälde mit der Apotheose des Herkules in Versailles.

Lemoyne, Jean Baptiste d. J. Französischer Bildhauer, geb. 1704 in Paris, gest. daselbst 1778. Von ihm mehrere Reiterstatuen Ludwigs XV. (Bordeaux,





Rennes) und unter anderem die Gruppe des Oceanus im Neptunbassin in Versailles.

Le Nain, Louis. Französischer Genre- und Porträtmaler, geb. 1593 in Laon, gest. 1648 in Paris. Bilder in den Museen des Louvre, in Leipzig, Florenz, München.

Lenbach, Franz v., s. K. d. G.

Lenôtre, André. Berühmter französischer Gartenkünstler, geb. 1613 in Paris, gest. daselbst 1700. Er ist der Begründer des französischen Gartenstils und legte unter anderen die Parks von Versailles, Chantilly, St. Cloud, Fontainebleau und Clugny an.

Leochares. Athenischer Bildhauer und Erzgießer, thätig Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. Schüler des Skopas, mit dem er den plastischen Schmuck des Mausoleums von Halikarnaß schuf. Von ihm auch Ganymed vom Adler davon getragen, (Nachbildung im Vatikan). Neuerdings wird ihm auch das Original des Apollo von Belvedere (Vatikan) zugeschrieben.

Leonardo da Vinci. Italienischer Baumeister, Bildhauer und Maler, geb. 1452 auf der Villa Anchiana bei Vinci, gest. 1519 auf Schloß Cloux bei Amboise. Schüler des Andrea del Verrocchio in Florenz. Thätig in Florenz, Mailand, Venedig, Rom und in Frankreich als Hofmaler Franz I. Neben Michelangelo der größte Renaissancekünstler Italiens. Begründer der mailändischen Malerschule des 16. Jahrhunderts. Sein Hauptwerk ist das allbekannte Abendmahl in Santa Maria delle Grazie in Mailand.

Leoni, Leone. Italienischer Goldschmied, Medailleur, Bildhauer und Erzgießer, geb. 1509 in Arezzo, gest. 1590. Hauptsächlich in Spanien thätig und auf die dortige Skulptur von großem Einfluß. Von ihm die Statue Karls V. (mit abnehmbarer Rüstung) im Prado in Madrid und (gemeinsam mit seinem Sohne Pompeo L.) die hervorragenden Statuen der kgl. Familie im Chor der Escurialkirche.

Leopardi, Alessandro. Venezianer Baumeister und Bildhauer, gest. 1522/23. Sein Hauptwerk sind die Flaggenhalter auf dem Markusplatz. Von ihm auch der Sockel von Verrocchios Colleonidenkmal und gemeinsam mit den Lombardi das schöne Dogengrab des A. Vendramin in S. Giovanni e Paolo.

Lepcke, Ferd., s. K. d. G.

Leprince, Jean Baptiste. Französischer Historienmaler und Radierer, geb. 1733 in Metz, gest. 1781 in St. Denis-du-Port. Schüler Bouchers. Wichtig als Erfinder der Aquatintamanier.

Lepsius, Reinh., s. K. d. G.

Lessing, Karl Friedrich. Deutscher Historien-, Landschafts- und Porträtmaler, geb. 15. 2. 1808 in Breslau, gest. 5. 6. 1880 in Karlsruhe. Schüler Schadows in Düsseldorf. Einer der Hauptmeister der dortigen Schule und Vertreter der romantischen Richtung, wendet sich aber später dem modernen Historienbilde zu. Zu seinen bedeutendsten Bildern gehören: Das trauernde Königspaar (im Besitz des Kaisers von Rußland), die Hussitenpredigt und Huß auf dem Scheiterhaufen, beide in der Berliner Nationalgalerie.

Lessing, Konr., s. K. d. G.

Lessing, Otto, s. K. d. G.

Lesueur, Eustache. Französischer Historienmaler, geb. in Paris 1617, gest. das. 1655. Schüler des S. Vouet. Außerordentlich fruchtbarer Meister, dessen Hauptwerke sich im Louvre befinden: 22 Bilder aus dem Leben des hl. Bruno (für das Kleine Karthäuserkloster zu Paris), und 13 Bilder mit der Geschichte des Amor, Phaëton und die 9 Musen.

Lethière, Guillaume. Französischer Historienmaler, geb. 10. 1. 1760 in Sainte-Anne, gest. 21. 4. 1832 in Paris. Schüler von Doyen und seinerzeit bedeutender Vertreter der klassischen Richtung. Von ihm im Louvre: Brutus und seine Söhne, Tod der Virginia.

Leu, Hans. Schweizer Maler und Zeichner für den Holzschnitt, geb. um 1470 in Zürich, gest. 1531. Bildete sich nach Dürer. Von ihm in Basel: St. Hieronymus und Cephalus und Procris.

Leyden, Lucas Jacobsz, gen. L. v. Leyden. Niederländischer Maler, Kupferstecher und Zeichner für den Holzschnitt, geb. 1494 in Leyden, gest. daselbst 1533. Schüler seines Vaters Huig J. und des Cornelis Engelbrechtsen, thätig in Leyden und vorübergehend in Antwerpen. Einer der Hauptmeister der holländischen Renaissance. Sein Hauptbild ist das jüngste Gericht im Stadthaus in Leyden. Sein Hauptblatt als Kupferstecher ist ein Ecce homo. Die besten Holzschnitte sind 2 Folgen der verderblichen Macht der Weiber über die Männer.

Leys, Hendrik. Belgischer Genremaler und Radierer, geb. 18. 2. 1815 in Antwerpen, gest. daselbst 26. 8. 1869. Studierte die alten holländischen und niederländischen Meister und ist von Einfluß auf die moderne belgische Kunst gewesen. In der Berliner Nationalgalerie 3 Bilder, in Leipzig „Die heitere Gesellschaft".

Liberale da Verona. Italienischer Maler, geb. 1451 in Verona, gest. daselbst 1536. Zuerst als Miniator thätig, in seinen Tafelbildern unter Mantegnas Einfluß. Bilder in Veroneser Kirchen (z. B. An-



Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

betung der Könige im Dom), und in den Museen von Berlin, Mailand, Bologna, Paris u. s. w.

Libri, Girolamo dai. Italienischer Maler, geb. in Verona 1474, gest. daselbst 1556. Zuerst Miniator und unter Liberales Einfluß, dann gemeinsam mit Francesco Morone thätig, der auf seine Kunst einwirkte. Seine Hauptwerke in Verona: z. B. Madonna mit dem hl. Zeno in S. Giorgio in Braida.

Liebermann, Max, s. K. d. G.

Lier, Adolf. Deutscher Landschaftsmaler, geb. 21. 5. 1826 in Herrnhut, gest. 30. 9. 1882 in Bahrn bei Brixen. Zuerst Architekt, dann Schüler Richard Zimmermanns in München, und später Duprés in Paris. Von Bedeutung, weil er den paysage intime zuerst auf deutschen Boden überträgt. Bilder in den Museen von Berlin, Dresden, Leipzig, München.

Liezen-Mayer, Alexander. Deutsch-ungarischer Historien- und Porträtmaler, geb. 24. 1. 1839 in Raab (Ungarn), gest. 19. 2. 1898 in München. Schüler Pilotys. In Wien, Stuttgart und München thätig. Außer durch seine Gemälde ist L.-M. auch als Illustrator bekannt geworden: z. B. durch 50 Blätter zu Goethes Faust und 32 zu Schillers Glocke.

Limosin, Léonard. Französischer Emailmaler, geb. um 1505 in Limoges, gest. 1575/7. Der berühmteste dieser Künstlerfamilie. Leiter der Emailfabrik in Limoges.

Lindenschmit, Wilhelm v. Deutscher Historienmaler, geb. 20. 6. 1829 in München, gest. daselbst 8. 6. 1895. Nach Reisen seit 1863 in München, wo er später eine eigene Schule bildete. Besonders bekannt durch seine Gemälde aus der Reformationszeit, wie z. B. Ulrich v. Hutten im Kampf mit französischen Edelleuten (Leipziger Museum). Monumentale Malereien in den Rathäusern in Kaufbeuren, Heidelberg und München.

Lingelbach, Johannes. Holländischer Landschafts- und Porträtmaler und Radierer, geb. 1623 in Frankfurt a. M., gest. in Amsterdam 1674. Nachfolger des Philips Wouwerman. Von seinen zahlreichen Bildern (Landschaften, Schlacht- und Jagdscenen, Hafenansichten, Porträts) Beispiele in fast allen Sammlungen.

Linton, William James. Englisch-amerikanischer Kupferstecher und Holzschneider, geb. 1812 bei London, gest. 30. 12. 1897 zu New-Haven in Connecticut; seit 1866 in Amerika thätig als Reformer des Illustrationsholzschnitts, besonders des Tonholzstichs.

Liotard, Jean Étienne. Französischer Maler, geb. 22. 12. 1702 in Genf, gest. daselbst 12. 6. 1789. Schüler von Massé und Le Moine in Paris. Am besten in seinen Pastellporträts, von denen er auf weiten Reisen unzählige malte. Das bekannteste Bild ist wohl das Dresdener „Schokoladenmädchen".

Lippi, Filippino. Florentiner Maler, geb. in Prato um 1457, gest. in Florenz 1504. Schüler des Fra Diamante, später unter seines Vaters und Botticellis Einfluß stehend. Thätig in Florenz und in Prato, Pavia, Rom. Zu seinen Hauptwerken zählen das frühe Bild des hl. Bernhard in der Badia bei Florenz und Fresken in der Brancaccikapelle (von Masaccio begonnen).

Lippi, Fra Filippo. Florentiner Maler, geb. in Florenz um 1406, gest. in Spoleto 1469. Unter dem Einfluß der Werke Masaccios und Fra Angelicos ausgebildet, thätig in Florenz und in Padua, Prato, Spoleto. Hervorragender einflußreicher Meister der Florentiner Frührenaissance. Als seine Hauptwerke gelten die Krönung Mariä in der Akademie in Florenz, Maria das Kind verehrend in Berlin, die Verkündigung Mariä in München und die Freskencyklen im Dom zu Prato und Spoleto.

Lippisch, Franz, s. K. d. G.

Lipps, Rich., s. K. d. G.

Livens, Jan. Holländischer Maler und Radierer, geb. in Leyden 1607, gest. 1674 in Amsterdam. Schüler des Joris v. Schooten. u. Pieter Lastman, hauptsächlich aber unter Rembrandts Einfluß. Malt Historien- und kirchliche Bilder und treffliche Porträts. Im Stadthause in Leyden: Enthaltsamkeit des Scipio. In Amsterdam Porträts von Vondel, Ruyters und Tromps.

Lochheard, John, s. K. d. G.

Lochner, Stephan. Deutscher Maler, geb. in Meersburg am Bodensee, gest. 1450/1 in Köln. Hauptmeister der altkölnischen Malerschule, Schöpfer des berühmten Dombildes mit der Anbetung des Weisen.

Löfftz, Ludwig von, s. K. d. G.

Lombard, Lambert. Niederländischer Maler, Architekt und Zeichner, geb. in Lüttich 1505, gest. daselbst 1566. Ausgebildet unter Jan Gossarts und italienischem Einfluß. Von den zahlreichen unter seinem Namen gehenden Bildern ist keines mit absoluter Gewißheit dem Meister zuzuschreiben.

Lombardi, Alfonso. Italienischer Bildhauer, geb. 1487 in Lucca, gest. 1537 in Bologna, wo er hauptsächlich thätig war. Er schuf realistische Thonstatuen in der Art des Begarelli. Halbfiguren Christi und der Apostel im Dome von Ferrara, ein sitzender Herkules im Palazzo apostolico in Bologna.

Lombardi, Antonio. Venezianer Bildhauer und Baumeister der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Sohn des Pietro L., mit dem er ebenso wie

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

mit seinem Bruder Tullio L. und dem Alessandro Leopardi gemeinsam thätig war.

Lombardi, Pietro. Venetianer Bildhauer und Baumeister, um 1435—1515. Arbeitete vieles gemeinsam mit seinen Söhnen Antonio und Tullio. Von ihm das Grabmal des Dogen Mocenigo in S. Giovanni e Paolo und die Kirche S. Maria de' Miracoli.

Lombardi, Tullio. Venetianer Bildhauer und Baumeister der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Sohn des P. Lombardi, mit dem er ebenso wie mit seinem Bruder Antonio und dem Alessandro Leopardi gemeinsam thätig war.

Longhena, Baldassare. Venetianer Barockbaumeister und Bildhauer, geb. um 1604 in Venedig, gest. daselbst 1682. Schüler Scamozzis und von großem Einfluß auf die Venetianer Architektur. Erbauer von Sa. Maria della Salute.

Longhi, Giuseppe. Italienischer Maler und Kupferstecher, geb. 1766 in Monza, gest. 1831 in Mailand. Angesehener Kupferstecher, der zahlreiche berühmte Werke reproduzierte.

Looschen, Hans, s. K. d. G.

Lorenzetti, Ambrogio. Sieneser Maler, 1324—1345 urkundlich erwähnt. Beeinflußt von Simone Martini und neben ihm der Hauptmeister der altsienesischen Schule. Sein Hauptwerk sind die Fresken im Palazzo Pubblico in Siena: die Folgen des guten und schlechten Regimentes.

Lorenzetti, Pietro. Sieneser Maler. 1309—1355 urkundlich erwähnt. Beeinflußt von Simone Martini, bezeichnet neben seinem Bruder Ambrogio den Höhepunkt der altsienesischen Kunst. Tafelbilder von ihm unter anderen in Altenburg, Opera del duomo und Akademie von Siena, Uffizien in Florenz, S. Lucia in Rom, Museum von Berlin.

Lorenzo, Fiorenzo di, s. **Fiorenzo** di Lorenzo.

Lorrain, Claude, siehe **Gelée**.

Loth, Johann Carl. Deutscher Maler, geb. 1632 in München, gest. in Venedig 1698. In Italien unter Caravaggios und P. Liberis Einfluß. Meist in Venedig thätig. Bilder in Dresden, München, Wien u. s. w.

Lotto, Lorenzo. Italienischer Maler, geb. um 1476 in Venedig, gest. in Loreto 1555/6. Schüler des Alv. Vivarini oder Giov. Bellini, von Giorgione beeinflußt. Eigenartiger, phantasievoller Maler, einer der Hauptmeister der venetianischen Schule. Seine Hauptwerke sind drei Altarbilder in S. Bartolommeo, S. Spirito u. S. Bernardino in Bergamo. Treffliche Porträts in der Brera, Gal. Borghese und der Galerie von Bergamo verraten Tizians Einfluß.

Louis, Victor. Französisch. Baumeister, geb. 1735 in Paris, gest. 1807 ebenda. Erbaute das Théatre français in Paris und das Theater in Bordeaux.

Ludwig, Karl, s. K. d. G.

Lugo, Emil, s. K. d. G.

Luini, Bernardino. Italienischer Maler, geb. in Luino 1475/80, gest. nach 1533. Schüler des A. Borgognone und unter Leonardos Einfluß stehend. Hauptsächlich in Mailand thätig. Am besten in seinen Fresken in Mailand, Saronno, Lugano und in der Brera.

Lutteroth, Ascan, s. K. d. G.

Luyten, Henri, s. K. d. G.

Lybaert, Th., s. K. d. G.

Lysippos. Griechischer Erzbildner des 4. Jahrhunderts vor Chr., der Hauptmeister der argivisch-sikyonischen Schule. Fruchtbarer Künstler, besonders deshalb von Bedeutung, weil er ein eleganteres Proportionsschema einführte. Von ihm wurde Alexander d. Gr. oft porträtiert. Der berühmte „Apoxyomenos" des Vatikans geht auf ein Vorbild L.s zurück.

Mabuse, siehe **Gossaert**.

Mac Ewen, Walter, s. K. d. G.

Mac Gregor, William York, s. K. d. G.

Mackensen, Fritz, s. K. d. G.

Maderna, Carlo. Baumeister in Rom, 1556—1629, Vertreter des Früh-Barockstils. Er vollendete den Bau der Peterskirche in Rom durch Hinzufügung des Langhauses, der Vorhalle und Fassade. Von ihm auch Palazzo Barberini, Pal. Mattei und die Fassade von S. Maria della Vittoria in Rom.

Maes, Nicolaas. Holländ. Porträt- und Sittenbildmaler, geb. zu Dordrecht 1632, gest. zu Amsterdam 1693. Schüler Rembrandts. Hauptwerk: „Die Spinnerin" im Reichsmuseum zu Amsterdam.

Maffei, Guido von, s. K. d. G.

Magnussen, Christian Karl. Genre- u. Porträtmaler, geb. 1821 in Bredstedt (Holstein), gest. 1896 in Schleswig. Bilder von ihm in Hamburger Privatbesitz, z. B. „Die alte Waschfrau". Er gründete in Schleswig eine Schnitzerschule.

Magnussen, Harro, s. K. d. G.

Majano, Benedetto da (1442—97). Einer der großen Bildhauer der italien. Frührenaissance. Hauptwerke: Die Kanzel in S. Croce in Florenz und das marmorne Ciborium in S. Domenico in Siena.

Majano, Giuliano da. Bildhauer und Baumeister, geb. 1432 zu Majano, gest. nach 1491 in Neapel. Als leitender Baumeister am Dom in Florenz, an der Wallfahrtskirche zu Loreto und dem Dom zu San Gimignano, später in Rom und Neapel thätig.

Mainardi, Sebastiano di Bartolo. Maler, geb. um die Mitte des 15. Jahrh. in S. Gimignano, gest. 1513. Schüler

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

des Domenico Ghirlandajo. Thätig besonders in Florenz. Erhalten von ihm Heiligenbilder in S. Gimignano und Florenz und kraftvolle Porträts in verschiedenen Sammlungen.

Maison, Rudolf, Bildhauer, s. K. d. G.

Makart, Hans. Maler, geb. 1840 in Salzburg, gest. 1884 in Wien. Schüler von Piloty, später in Wien thätig und hochgefeiert wegen seiner farbenprächtigen und prunkvollen Gemälde. Besonders bekannt sind unter diesen das dreiteilige Bild: Moderne Amorinen, der Einzug Karls V. in Antwerpen (Hamb. Kunsthalle) und der Sommer (Dresd. Galerie).

Mandel, Joh. Aug. Eduard, Kupferstecher, Berlin (1810—1882). Unter seinen Stichen nach Hauptwerken alter und neuerer Meister ist der nach Raphaels sixtinischer Madonna als hervorragend tüchtige Arbeit zu nennen.

Mander, Karel van. Niederländischer Maler und Kunstschriftsteller. Geb. 1548 in Meulenbeke (Flandern), gest. 1606 in Amsterdam. Bekannter als durch seine in der italienisierenden Art jener Zeit gemalten Bilder ist er durch die Abfassung seiner für die Kunstgeschichte sehr wertvollen Künstlerbiographien-Sammlung „Het Schilderboeck" 1604.

Manet, Edouard. Maler u. Radierer, geb. zu Paris 1833, gest. 30. 4. 1883. Begründer des „Impressionismus" und einer der einflußreichsten Künstlerpersönlichkeiten des XIX. Jahrhunderts. Von seinen Werken seien hervorgehoben: Porträt Zolas (1868), Musikstunde, Biertrinkende Handwerker, Buffet in den Folies-Bergères.

Mannfeld, Bernhard. s. K. d. G.

Mansart, François Niklaus. Baumeister, Paris (1598—1666). Hauptvertreter des maßvollen französischen Hochrenaissancestils. Als sein Hauptwerk gilt das Schloß Maison-sur-Seine. Zahlreiche Kirchen und Paläste künden seinen Ruhm. Die von ihm erfundenen gebrochenen Dächer führen nach ihm den Namen Mansarden.

Mansart, Jules Hardouin. Baumeister, Paris (1646—1708), Neffe des François. Hauptarchitekt Ludwigs XIV. Von seinen Werken sind hervorzuheben: Die Schlösser zu Clugny, Versailles, Marly, Groß-Trianon und sein Hauptwerk: der Invalidendom in Paris.

Mantegna, Andrea. Maler und Kupferstecher, geb. in Vicenza 1431, gest. zu Mantua 1506. Haupt der Schule von Padua, eine der markantesten Künstlerpersönlichkeiten des XV. Jahrh. Schüler und Adoptivsohn des Fr. Squarcione, weitergebildet durch das Studium der Werke Donatellos und besonders der antiken Skulpturen. Thätig hauptsächlich für den Hof der Gonzaga in Mantua. Hier in der Camera degli sposi im Castello di Corte Reste eines gewaltigen Freskencyklus, während seine Tafelwerke kirchlichen wie historischen und allegorischen Inhalts in den großen Galerien Europas verstreut sind. Auch als Kupferstecher nimmt er unter den Italienern einen hervorragenden Platz ein.

Manthe, Albert, Aug., Karl. Bildhauer, geb. zu Angermünde am 18. 8. 1847. Schöpfer trefflicher Statuen und Bildnisbüsten im Berliner u. Schweriner Schloß, in Spandau u. a. Orten.

Manuel, Hans Rudolf. Schweizer Maler, Sohn des Nicolaus M., geb. 1525 in Erlach, gest. 1571 zu Morsee. Außer Porträts fertigte er Städteansichten aus der Vogelperspektive und zahlreiche Buchillustrationen im Holzschnitt.

Manuel, Nicolaus, genannt **Deutsch**. Maler, geb. 1484 zu Bern, gest. 1530 das. Ein außerordentlich reichbegabter und vielseitiger Mann. Von seinen Werken sind einige Oelgemälde in Bern und Basel, und viele Zeichnungen für Holzschnitte und Glasgemälde erhalten.

Manzel, Ludwig, s. K. d. G.

Maratti, Carlo. Maler u. Radierer, geb. 1625 in Camerano (in der Mark Ancona), gest. 1713 in Rom. Schüler d. Andrea Sacchi in Rom, weitergebildet durch das Studium der Werke Raphaels, der Carracci und Guido Renis. Besondere Anerkennung seiner Zeitgenossen fand sein großes Bild im Baptisterium des Lateran mit der Darstellung Constantins, der die Götzen vernichtet.

Marconi, Rocco. Maler, in Treviso, seiner Geburtsstadt, und in Venedig thätig im ersten Viertel des XVI. Jahrh. Schüler des Giov. Bellini und weitergebildet nach Giorgione und Palma Vecchio. Seine Hauptwerke sind in Venedig, ein Bild aus der späteren Zeit des Meisters (Christus und die Ehebrecherin) in der Berliner Galerie.

Maréchal, Charles Laurent. Maler, geb. in Metz 1801, gest. 1887 in Bar-le-Duc, Schüler von Regnault. Außer durch seine Oelgemälde und Pastelle besonders durch seine trefflichen Glasgemälde für zahlreiche Kirchen in Metz und Paris rühmlich bekannt.

Marées, Hans von. Maler, geb. 24. 12. 1837 in Elberfeld, gest. 5. 6. 1887 in Rom, seit 1864 thätig in Rom. Weniger durch Werke als durch sein Streben nach naiver und vertiefter Naturauffassung und klarem Raumgefühl wirkte er auf Künstler wie Feuerbach, Böcklin, Hildebrandt, Arthur Volkmann.

Margaritone di Magnano. Maler, Bildhauer und Baumeister in Arezzo im XIII. Jahrhundert. Sichere Arbeiten seiner Hand in Arezzo und Florenz in eigenartigem, italienisch-byzantinischem Stile.

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

M

Marinelli, Vincenzo. Italienischer Historienmaler, geb. 1820 in S. Martino d'Agri, seit 1875 Professor an der Kunstschule zu Neapel.

Marinus van Roymersvale. Niederländischer Maler um 1497—1567, bekannt hauptsächlich durch Sittenbilder, wie: Der Geldwechsler und seine Frau in der Münchener Pinakothek.

Maris, Jakob. Landschaftsmaler, geb. am 25. 8. 1837 im Haag, gest. im August 1899 in Amsterdam. Schüler von Ströbel und van Hove im Haag. Im Haag und in Brüssel thätig. Seine Bilder zeigen das eingehende Studium der großen modernen französischen Landschaftsmaler Corot, Dupré und Millet.

Markó, Karoly d. ältere. Maler, geb. 1790 in Leutschau (Ungarn), gest. am 8. 12. 1860 in der Villa Appeggi bei Florenz. Seine idealen Landschaften haben meist biblische Staffage.

Marochetti, Baron Charles. Bildhauer, geb. 1805 in Turin, gest. 4. 1. 1868 in Passy bei Paris. Zahlreiche Büsten, Denkmäler und Statuen von ihm in Italien, Frankreich u. England.

Marr, Karl, s. K. d. G.

Martin, Henry, s. K. d. G.

Martini, Simone. Maler, geb. 1283 zu Siena, gest. nach 1349. Haupt der altsienesischen Schule, Schöpfer großangelegter und gedankentiefer Fresken und schmuckreicher Altarwerke. Ein Neuerer auf dem Gebiete der Malerei in Hinsicht der Komposition, Perspektive, der Naturtreue und Beseelung. Hauptwerke: das große Fresko mit der Madonna und vielen Heiligen im Palazzo Pubblico in Siena und das Reiterbildnis des Guidoriccio Fogliani daselbst. 1339 wurde Simone nach Avignon zur Dekorierung der päpstlichen Residenz berufen.

Maru-yama, Okio. Japanischer Maler, 1733—1795, Begründer der naturalistischen Shijoschule. Berühmt sind seine Zeichnungen von Fischen und Vögeln.

Masaccio, eigentlich Tommaso di Ser Giovanni di Simone Guidi. 1401 in Castello S. Giovanni im Arnothale geb., gest. 1428 in Rom; soll bei Masolino in Florenz die Elemente der Malerei erlernt haben. Obwohl ihm nur ein kurzes Leben bis an die Schwelle des Mannesalters beschieden war, wurde er durch eine Reihe gewaltiger Meisterwerke Bahnbrecher u. Begründer der italienischen Renaissancemalerei. Als Hauptleistungen gelten die Fresken in der Brancaccikapelle des Carmine und die Dreieinigkeit in S. Maria Novella zu Florenz.

Masolino da Panicale. Italienischer Maler, geb. 1383 in Panicale, gest. 1440, Schüler des Ghiberti und Starnina, angeblich Lehrer des Masaccio. Erhalten von ihm Fresken in der Kirche von Castiglione d'Olona bei Varese.

Massard, Leopold. Französ. Kupferstecher, Zeichner und Pastellmaler, geb. 1812 in Crouy-sur-Ourcq (Dép. Seine et Marne), gest. 1889 in Paris. Besonders geschätzt sind seine Arbeiten nach Bonnat.

Masson, Antoine. Französischer Porträtstecher, geb. 1636 in Loury (Dép. Loiret), gest. 1700 zu Paris. Ein Hauptblatt: Christus in Emmaus nach Tizian.

Masson, François. Franz. Bildhauer, geb. 1745 in Vieille Lyre (Dép. Eure), gest. 1807 in Paris. Er schuf Porträtbüsten von vielen hervorragenden Revolutionsmännern und Napoleonischen Generälen.

Massys, Quintin. Vlämischer Maler, geb. um 1460 in Antwerpen, gest. 1530 daselbst. Seine Kunstweise ist ein Bindeglied zwischen der altvlämischen Malerei und der durch die italienische Hochrenaissance in neue Bahnen gewiesenen Kunst seiner Zeit. Unter seinen Werken nehmen das Triptychon mit der Beweinung Christi in der Antwerpener Galerie und das mit der heil. Anna in der Brüsseler Galerie die ersten Stellen ein.

Matejko, Jan. Polnischer Historienmaler, geb. 31. 7. 1838 in Krakau, gest. 1. 11. 1893 daselbst. Seine Stoffe entnahm er ausschließlich der vaterländisch. Geschichte. Auch seine Porträts sind sehr geschätzt.

Matsch, Franz, s. K. d. G.

Matham, Jacobus. Kupferstecher und Porträtmaler, geb. 1571 in Haarlem, gest. 1631 das. Stiefsohn und Schüler des H. Goltzius, dessen feine Stichweise er weiterbildete.

Mathieu-Meusnier, Roland. Bildhauer, Paris, geb. 1. 4. 1824, gest. 31. 1. 1896. Zahlreiche Bildnisbüsten, Heiligenstatuen und Grabdenkmäler gingen aus seinem Atelier hervor.

Mattielli, Lorenzo. Bildhauer, geb. 1688 in Vicenza, gest. 1748 in Dresden. Geschickter Barockkünstler, von dessen Skulpturen die 4 Kolossalgruppen — Herkuleskämpfe — auf der Reichskanzlei in Wien und der Statuenschmuck an der katholischen Kirche zu Dresden genannt seien.

Maurier, Georg Busson du. Maler und Zeichner, geb den 6. 3. 1834 in Paris, gest. 8. 10. 1896 in London. Berühmter Mitarbeiter an dem engl. Witzblatte Punch und auch sonst als Illustrator thätig.

Max, Gabriel. Maler, s. K. d. G.

Mayer, Friedrich Karl. Architekt und Architekturmaler, geb. 3. 1. 1824 in Tölz, thätig in Nürnberg.

Mazzolini, Lodovico. Ferrareser Maler um 1474—1528, Schüler des Lorenzo Costa. Ein Hauptwerk von ihm, der 12-jährige Christus im Tempel, in der Berliner Galerie.

M

Mazzoni, Guido, genannt Modanino. Italien. Bildhauer, geb. um 1450 in

Modena, gest. daselbst 1518, schuf zahlreiche Freigruppen in bemaltem Thon an heiligen Grabmälern. Hauptwerk: Beweinung in S. Giovanni decollato in Modena.

Mazzuola, Francesco, gen. Parmigianino. Maler und Radierer, geb. 1503 in Parma, gest. 1540 in Casalmaggiore. Nachahmer des Correggio, besonders in seinen Heiligenbildern; selbständiger in Porträts.

Meduna, Giovanni Battista. Baumeister, geb. 11. 6. 1810 in Venedig. Er baute eine große Anzahl von Theatern, Kirchen und Palästen in oberitalischen Städten.

Meer, van der, s. **Vermeer.**

Meggendorfer, Lothar, s. K. d. G.

Meissonier, Ernest. Französischer Maler, geb. in Lyon 21. 2. 1815, gest. 31. 1. 1891 in Paris. Er ist der vortrefflichste Feinmaler des 19. Jahrh., dessen Bilder mit der Delikatesse der Ausführung Kraft der Charakteristik und der Farbe und überzeugende Wahrheit bis in die minutiösesten Einzelheiten zeigen. Neben geistvoll aufgefaßten Kostüm- u. Charakterfiguren in fein gestimmten Innenräumen begründeten seine „Reiter vor der Schenke" und vor allem die Darstellungen Napoleons I. an der Spitze seiner Truppen — 1807 u. 1814 — seinen Ruhm.

Meissonier, Juste Aurèle. Goldschmied, auch Baumeister u. Maler, geb. um 1695 in Turin, gest. 1750 in Paris. Er gehörte zu den Bahnbrechern für das Rokoko und wirkte besonders durch seine geschmackvollen Entwürfe und Ornamentzeichnungen für den Aufschwung der Dekorations- und Kleinkünste im Rokokostil.

Melbye, Daniel Hermann Anton. Hervorragender dänischer Marinemaler, geb. 13. 2. 1818 in Kopenhagen, gest. 10. 1. 1875 in Paris. Hauptwerke von ihm besitzen die Galerien von Stockholm, St. Petersburg, Hamburg und Schwerin.

Melchers, Gari, s. K. d. G.

Mellan, Claude. Französischer Kupferstecher, geb. 1598 in Abbeville, gest. 1688 in Paris. Er bildete ein eigenartiges Stichverfahren aus, indem er durch Spirallinien und schwellende oder schwindende Striche die Modellierung in seinen Darstellungen bewirkte. Bekannt ist sein aus einer einzigen Spirale gebildeter Christuskopf.

Melly, Ferd., s. K. d. G.

Melozzo da Forli. Maler, 1438—1494 in Forli, Schüler des Piero degli Franceschi, thätig in Forli, Rom u. Urbino. Von seinen Hauptwerken, dem Bilderschmuck der berühmten Bibliothek des Palastes zu Urbino und den Freskomalereien in SS. Apostoli zu Rom werden wertvolle Reste in S. Peter in Rom und den Galerien zu London und Paris bewahrt.

M

Memling, Hans. Maler, geb. um 1430 in Mömlingen bei Mainz, gest. 1494 in Brügge. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er in den Niederlanden, wahrscheinlich bei Rogier van der Weyden. Er war der letzte große Meister der altniederländischen Schule und verband mit der Feinheit der Zeichnung und des Kolorits, wie sie die Eyck erreicht, eine milde, poetische Auffassung seiner Madonnen u. Heiligengestalten. Auch seine Porträts gehören zu den besten der Zeit. Eine Reihe seiner vorzüglichsten Gemälde bewahrt das Hospital St. Jean in Brügge.

Memmi, Lippo. Maler der altsienesischen Schule des 14. Jahrhunderts, gest. in Siena 1356. Schüler des Simone Martini. Sein Hauptwerk ist ein großes Wandbild mit der thronenden Madonna im Palazzo Pubblico in S. Gimignano vom Jahre 1317. Zierliche Tafelbilder von ihm sind erhalten in den Kirchen von Siena, Orvieto, Monte Oliveto, in den Galerien der Uffizien in Florenz, in Berlin und Altenburg.

Mengs, Anton Rafael. Maler, geb. 1728 in Aussig (Böhmen), gest. 1779 in Rom. Schüler seines Vaters Ismael M. in Dresden u. Rom. Mit 21 Jahren schon Hofmaler August's III., seit 1752 in Rom ansässig, 1762 als Hofmaler nach Madrid berufen, später wieder in Rom. Er war der gefeiertste deutsche Maler des 18. Jahrhunderts, da seine auf dem Studium der antiken Skulptur und der großen Italiener der Hochrenaissance beruhende Richtung dem Zeitgeschmacke und dem seit der Mitte des Jahrhunderts erstarkenden Klassizismus besonders entgegenkam. Als Hauptwerke gelten die Fresken in der Villa Albani zu Rom, in der Bibliothek des Vatikans und im Schlosse zu Madrid. Von seinen zahlreichen Oelgemälden sei nur die Himmelfahrt Mariä in der kath. Kirche zu Dresden genannt. Sehr tüchtig sind seine Porträts in Pastell- und Miniaturmalerei. Auch durch seine ästhetischen Schriften („Ueber Schönheit und Geschmack in der Malerei") übte er einen nachhaltigen Einfluß.

Mentzel, Nils Gustav, s. K. d. G.

Menzel, Adolf, s. K. d. G.

Mercié, Marius Jean Antoine. Franz. Bildhauer, geb. 30. 10. 1845 in Toulouse, thätig in Paris. Aus der großen Zahl seiner hervorragenden Monumente und Grabdenkmäler seien die Gruppe: Gloria victis und das Grabmal der Mme. Ch. Ferry besonders hervorgehoben.

Merian, Mathäus, d. Ae. Kupferstecher, geb. 1593 in Basel, gest. 1650 in Schwalbach. Stammvater der bis ins 18. Jahrh. in Frankfurt a. M. blühenden Künstlerfamilie. Um 1624 kam er nach Frankfurt, um dort den Kunsthandel seines Schwiegervaters Theod. de Bry zu über-

M

nehmen. Er machte sich besonders bekannt durch seine feinen topographischen Karten und Stadtansichten und Illustrationen zu Werken wie Theatrum Europaeum, Zeillers Topographia, die Bibel u. a.

Méryon, Charles. Maler und Radierer, geb. 26. 11. 1821 in Paris, gest. 13. 2. 1868 im Irrenhaus zu Charenton. Seine radierten Veduten und Ansichten von alten Pariser Gebäuden gehören zu den bedeutendsten modernen Radierungen in Frankreich.

Mesdag, Hendrik Willem, s. K. d. G.

Metsu, Gabriel. Holländischer Genremaler, geb. um 1630 in Leyden, gest. 1667 in Amsterdam. Er hat von den besten seiner Zeitgenossen: Hals, Dou, Steen, Vermeer, Terburg und Rembrandt zu lernen verstanden, ohne in Abhängigkeit zu geraten. Meist malt er stimmungsvolle Interieurs mit Scenen aus dem wohlhabenden Bürgerleben in feiner, frischer Ausführung.

Meulen, Adam François van der. Maler, geb. 1631 in Brüssel, gest. 1690 in Paris. Seit 1665 Hofmaler Ludwigs XIV., dessen Kriegsthaten er in figurenreichen Bildern und Skizzen für Gobelins zur Darstellung brachte.

Meulen, Franç. Pieter ter, s. K. d. G.

Meunier, Constantin, s. K. d. G.

Meyer, Edgar, s. K. d. G.

Meyer, Hans, s. K. d. G.

Meyer, Klaus, s. K. d. G.

Meyer-Basel, C. Th., s. K. d. G.

Meyer-Lüben, Walther, s. K. d. G.

Meyerheim, Paul, s. K. d. G.

Meyn, Georg, s. K. d. G.

Michalowski, Peter. Polnischer Genre- u. Porträtmaler, geb. 1801 in Warschau, gest. 9. 6. 1855 in Krzysztoforzyce bei Krakau.

Michelangelo Buonaroti. Florentiner Bildhauer, Maler und Baumeister, geb. 1475 zu Caprarese im Arnothale, gest. 1564 in Rom. 1488 Schüler des Ghirlandajo, später des Bildhauers Bertoldo, thätig hauptsächlich in Florenz und Rom. Er ist der genialste u. vielseitigste Renaissancekünstler, insbesondere der eigenartigste und machtvollste Bildner jener großen Kunstperiode. Als 24jähriger Jüngling schuf er in Rom die wunderbare Pietà, die die St. Peterskirche ziert, und bald darauf ein anderes Meisterwerk, den gigantischen David, jetzt in der Tribuna der Akademie zu Florenz. Auch die weihevolle Madonna mit Kind in der Liebfrauenkirche in Brügge gehört in die Frühzeit seines Schaffens. Von dem für Papst Julius II. so großartig geplanten, aber infolge widriger Umstände erst nach 40 Jahren in arg beschränkter Gestalt zur Ausführung gelangten Grabdenkmal ist als eine seiner herrlichsten Figuren der sitzende Moses zu nennen. Weltbekannt sind ferner seine Grabmäler für Lorenzo und Giuliano de' Medici in S. Lorenzo zu Florenz. Von seinen Malereien seien die heilige Familie in den Uffizien zu Florenz und das Wunderwerk der Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle des Vatikan und das Jüngste Gericht an der Altarwand derselben Kapelle erwähnt. Als Baumeister entwarf er die Fassade von S. Lorenzo in Florenz und die Biblioteca Laurenziana. Seit 1546 bis zu seinem Tode 1564 leitete er den Bau der St. Peterskirche in Rom und drückte dieser herrlichsten Kirche der Christenheit durch Neugestaltung des Bauplanes die unvergänglichen Spuren seines genialen Geistes auf.

Michelozzi, Michelozzo. Florentiner Baumeister und Bildhauer, geb. um 1396, gest. um 1472. Schüler u. Mitarbeiter des Donatello, thätig in Florenz, Venedig und Mailand. In Florenz erbaute er den Palazzo Riccardi und die Klöster S. Croce und S. Marco.

Mielich, Hans. Maler in München 1516 bis 1573, Hofmaler Albrechts V. von Bayern. Erhalten sind von ihm eine Reihe von Porträts, darunter sein Selbstporträt im Nationalmuseum zu München, und eine Anzahl vorzüglicher Miniaturen und mehrere Altarbilder.

Miervelt, Michel Jansz van. Holländ. Maler u. Stecher, geb. und thätig in Delft (1567—1641). Abgesehen von einigen Jugendarbeiten hat er sich ganz dem Porträtfach gewidmet und in den eigenhändigen Werken an scharfer Charakteristik, vornehmer Auffassung und feiner Ausführung Vortreffliches geleistet. Er war Hofmaler des Prinzen von Oranien und auch von auswärtigen Höfen hochgeehrt. Fast alle größeren Galerien besitzen Bilder von ihm oder aus seiner Werkstatt.

Mieris, Frans van, d. Ae. Holländischer Porträt- u. Genremaler, geb. 1635 in Leyden, wo er bis zu seinem Tode 1681 thätig war. Seine Hauptwerke befinden sich in den Museen von München, Wien und Petersburg. Diese außerordentlich fein ausgeführten Bildchen waren das Entzücken der Kunstliebhaber des 17. und 18. Jahrh. und sind auch heute noch geschätzt. Mieris fand in seinen Söhnen und andern Schülern Nachahmer, von denen ihn aber keiner erreichte.

Mignard, Nicolas. Französ. Maler und Kupferstecher, geb. 1606 in Troyes, gest. 1668 in Paris. Er bildete sich an Albani und A. Caracci und malte Porträts und mythologische Genrebilder. Die gefällige Eleganz seiner Bilder erwarb ihm die Gunst Ludwigs XIV., in dessen Auftrag er mehrfach thätig war.

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

Mignard, Pierre, d. Ae., gen. le Romain. Franz. Maler u. Radierer, geb. in Troyes 1612, gest. 1695 in Paris. Einer der tüchtigsten Maler der glanzvollen Regierung Ludwigs XIV., hauptsächlich Porträtist, aber auch Heiligenbilder und umfangreiche Freskengemälde sind von ihm erhalten.

Mignon, Abraham. Stillleben- u. Blumenmaler, geb. 1640 in Frankfurt a. M., gest. 1679 das. oder in Wetzlar. Thätig meist in Holland. Bilder von ihm in den Museen von Dresden, Haag, Frankfurt a. M. und manchen andern Sammlungen.

Mikeschin, Michael Ossipowitsch. Russischer Maler und Bildhauer, geb. 6. 2. 1836 in Roslavle (Smolensk), gest. 31. 1. 1896 in Petersburg. Er fand besonders für seine plastischen Werke Anerkennung, z. B. für das Denkmal Katharinas II. in Petersburg und Alexanders II. in Rostow.

Mikon. Athenischer Maler u. Bildhauer in der Mitte des 5. Jahrh. v. Chr., Genosse des Polygnot. Gerühmt wird von ihm eine Siegerstatue und Bilder aus der griech. Sagenzeit; aber keines seiner Werke ist erhalten.

Millais, Sir John Everett. Englischer Genre-, Porträt- u. Landschaftsmaler, geb. 8. 6. 1829 in Southhampton, gest. 13. 8. 1896 in London. Er schloß sich mit seinen frühen Werken den Präraphaeliten an, später wandte er sich dem Impressionismus zu. Unter seinen Porträts sind als die trefflichsten die des Kardinals Mannig, Ruskins, Tennysons und zahlreiche Kinderbilder zu nennen und unter den Landschaften die Bilder: Oktober und Herbstblätter.

Miller, Ferdinand von, jun. Bildhauer und Erzgießer, geb. 8. 6. 1842 in München. Schüler seines gleichnamigen Vaters, später von Kiß und Hähnel. Gerühmt werden seine Statuen von Shakespeare, Columbus und Humboldt (St. Louis) u. Ludwig I. von Bayern für die Walhalla zu Regensburg.

Millet, Aimé. Französ. Bildhauer, geb. 28. 9. 1819 in Paris, gest. 14. 1. 1891 das. Schüler von David d'Angers. Eine große Anzahl trefflicher Porträt- und Idealstatuen, meist in Marmor oder Stein, begründeten seinen Ruf, von denen nur die große Apollogruppe in der Neuen Oper und die sitzende Gestalt des Dichters Chateaubriand in St. Malo hervorgehoben sein sollen.

Millet, Jean François. Maler und Radierer, geb. 14. 10. 1814 in Gruchy bei Cherbourg, gest. 20. 1. 1875 in Barbizon. Sohn eines Bauern. Schüler der Ecole des beaux-arts. Thätig zuerst in Paris und in der Normandie, später in Barbizon. Haupt der Schule von Barbizon, ein Bahnbrecher des modernen Naturalismus in der Malerei und einer der bedeutendsten Künstler des 19. Jahrhunderts überhaupt. Seine Hauptwerke: Die Aehrenleserinnen (Louvre) und „Angelus".

Mino da Fiesole, s. **Fiesole.**

Mintrop, Theodor. Maler, geb. 4. 4. 1814 in Backhofen bei Verden a. d. Ruhr, gest. 30. 6. 1870 in Düsseldorf. Studierte unter Sohn in Düsseldorf. Im Museum das. von ihm eine Madonna, im Museum zu Köln „Maiweinbowle". Dekorative Fresken in mehreren Privathäusern Kölns und Düsseldorfs. Ferner Illustrationen zu dem Märchen vom König Heinzelmann.

Miola, Camillo. Italienischer Maler, geb. 1840 in Neapel, Schüler Meissoniers. Von ihm: „Plautus als Müller Komödien lesend" (Municipialpal., Neapel), Tarquinius und die Sibylle, Tod der Virginia.

Mitterer, Herm. Joseph. Maler u. Lithograph, geb. in Osterhofen (Bayern) 1764, gest. in München 1829. Er machte sich um die Entwicklung und Vervollkommnung der Lithographie besonders verdient.

Mnesikles. Griech. Architekt des 5. Jahrh. v. Chr. Erbauer der Propyläen auf der Akropolis zu Athen (436—431).

Mocetto, Girolamo. Kupferstecher und Maler, geb. um 1454 in Murano (?), gest. nach 1531. Schüler des Giov. Bellini. Er ist der vornehmste Repräsentant des venetianischen Kupferstiches des 15. Jahrh. und strebt in seinen Stichen weiche, malerische Wirkung an. Das Hauptblatt darunter ist „Judith mit dem Haupte des Holofernes". Von seinen Bildern befindet sich eins, den Kindermord darstellend, in der Nationalgalerie zu London.

Modersohn, Otto, s. K. d. G.

Molenaer, Jan Miense. Holl. Porträt- u. Genremaler, geb. um 1600 in Haarlem, wo er 1668 starb. Seine frühen Werke verraten eingehendes Studium der Kunst des Frans Hals, seine späteren zeigen den Einfluß Rembrandts, den er sich wohl während eines mehr als 10-jährigen Aufenthalts in Amsterdam zum Vorbild genommen. Als seine besten Bilder gelten die sog. Fünf Sinne im Museum des Haag.

Molin, Johann Peter. Schwedischer Bildhauer, geb. 17. 3. 1814 in Göteborg, gest. 29. 7. 1873 in Ekudden bei Fort Waxholm, studierte unter Christensen in Stockholm. Von ihm die Bronzegruppe: Gürtelschnallenschließer, Denkmal Karls XII. und die Brunnengruppe: Aegir und seine Töchter (Stockholm).

Moller, Georg. Baumeister, geb. 21. 1. 1784 in Diepholz (Hannover), gest. 13. 3. 1852 in Darmstadt. Daselbst von ihm das Hoftheater, die kath. Kirche, die Kanzlei, in Mainz das Theater, in Wiesbaden das Residenzschloß. Auch als

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

M

Architekturtheoretiker durch mehrere Publikationen bekannt.

Momper, Jodocus de. Vlämischer Landschaftsmaler, geb. 1564 in Antwerpen, gest. das. 1635. Die Staffage seiner Bilder oft von J. Brueghel. Zahlreiche Museen, besonders die von Madrid, Dresden, Antwerpen, Berlin, Brüssel, München besitzen charakteristische Landschaften von ihm.

Monaco, Lorenzo. Florentiner Maler, geb. um 1370, gest. 1425. Kamaldulenser Mönch in Florenz. Von Fra Angelico beeinflußt. Sein bedeutendstes Bild ist die große bezeichnete Krönung der Maria aus Ceretto in den Uffizien.

Monet, Claude, s. K. d. G.

Monnier, Henri Bonaventure. Zeichner u. Lithograph, geb. 5. 6. 1805 in Paris, gest. 3. 1. 1877. Schüler von Girodet und Gros. Er war einer der besten Karikaturenzeichner des 19. Jahrh. Hervorzuheben sind ferner seine zahlreichen Lithographien und Illustrationen von Liedern Bérangers und der Fabeln von Lafontaine.

Montagna, Bartolommeo, Maler, geb. um 1443 in Orzinuovi bei Brescia, gest. 1523. Haupt der Schule von Brescia, gebildet durch die Werke Bellinis und Mantegnas. Thätig in Vicenza, Bassano, Verona und Padua. Seine Hauptthätigkeit fällt zwischen 1490—1505. Als vollkommenstes Werk von ihm gilt ein großes Altarbild in der Brera zu Mailand, eine thronende Madonna darstellend, zu den Seiten je 2 Heilige u. auf den Stufen des Thrones 3 spielende Engel.

Montagny, Etienne. Franz. Bildhauer, geb. 17. Juni 1816 zu St. Etienne. Schüler von D. d'Angers und Rude in Paris. Zahlreiche Marmorstatuen zum Schmuck von Kirchen und Profangebäuden in St. Etienne und Paris.

Montannes, Martinez Juan, spanischer Bildschnitzer und Baumeister, gest. 1648 in Sevilla, wo er thätig war. Hauptwerke: Christus am Kreuz in der Kathedrale von Sevilla und die Holzstatue des heiligen Bruno im Museum zu Sevilla.

Monteverde, Giulio, s. K. d. G.

Monticelli, Adolphe. Maler, geb. 14. 10. 1824 in Marseille, Italiener von Geburt, unter Diaz in Paris gebildet. Seine farbenfrohen Gemälde stellen festliche Aufzüge und Frühlingslandschaften dar.

Moor, Karel de. Holländ. Porträtmaler und Radierer, geb. 1656 in Leiden, gest. 1738 in Warmond, Schüler des Gerard Dou u. des A. van Tempel. Ein Hauptwerk, die 5 Vorsteher der Tuchhalle, bewahrt das Museum zu Leiden. Ein anderes Kollektivporträt im Leprosenhause zu Amsterdam.

Mor (Moro), Anthonie van Dashorst. Holländ. Porträtmaler, geb. in Utrecht um 1512, Schüler von Jan van Scorel; nach Reisen in Italien, wo er vermutlich Tizianische Porträts studierte, wurde er Hofmaler Karls V. u. später Philipps II. in Madrid, in deren Auftrage er auch Mitglieder der Königsfamilie von Portugal u. England in beiden Ländern malte. Von 1559 an war er ein Jahrzehnt in Antwerpen thätig. Er gehört zu den namhaftesten Porträtmalern seiner Zeit. Ein Hauptwerk seiner Hand ist „Der Goldschmied" im Museum des Haag.

Morales, Luis de, genannt El divino Morales. Spanischer Maler, geb. am Anfang des 16. Jahrh. in Badajoz, gest. 1586 daselbst. Gebildet durch italienische u. vlämische Vorbilder. Er malte nur Andachtsbilder, meist mit Scenen aus dem Leben Christi oder Mariä. — Das Pradomuseum zu Madrid enthält 5 seiner Bilder.

Moran, Thomas. Amerikanischer Landschaftsmaler und Radierer, geb. 12. 1. 1837 in Bolton (England), kam früh nach Philadelphia, später auf Studienreisen wieder nach England, wo Turner nachhaltigen Eindruck auf ihn ausübte. Von seinen Landschaftsbildern, die meist Motive aus dem Westen Amerikas oder aus Venedig behandeln, hängen zwei: Canon of the Yellow Stone u. Chasm of the Colorado im Kapitol zu Washington. Auch als Buchillustrator und Radierer gehört er zu den hervorragenden Künstlern der Vereinigten Staaten.

Moreau, Mathurin. Bildhauer, geb. in Dijon 18. 11. 1822, Schüler seines Vaters in Dijon, von Ramey und Dumont a. d. Ecole des beaux arts in Paris. Von seinen Statuen in Marmor u. Bronze seien erwähnt: Die Blumenfee (Tuilerien), Der heil. Gregor und Hieronymus (Eglise de la Trinité), eine Marmorstatue für das Denkmal Carnots in Dijon.

Moreau, Gustave, Franz. Maler, geb. 5. 4. 1826 in Paris, gest. 19. 4. 1898 daselbst. Die Stoffe für seine Historiengemälde entnahm er mit Vorliebe der griechischen Mythologie und Geschichte. Ein Hauptbild: Oedipus und die Sphinx.

Moreelse, Paulus. Holländ. Porträtmaler, geb. in Utrecht 1571, gest. das. 1638, Schüler von Mierevelt in Delft. Er war hochangesehen in seiner Vaterstadt und auch heute sind seine Porträts wegen der bestimmten und sorgfältigen Malerei geschätzt. Im Museum des Haag sein Selbstbildnis. Auch einige Genre- u. historische Bilder hat er geschaffen und sich ferner als Architekt (ehemalige Katharinenthor in Utrecht) bethätigt.

Moretto da Brescia, eigentlich Alessandro Bonvicino. Maler, geb. um 1498 zu Brescia, gest. daselbst 1555, Schüler des Ferramola und Romanino zu Brescia, thätig meist daselbst. Unter seinen Altar-

M

werken, die durch Farbenpracht, Empfindung und reife, volle Schönheit an Werke Palmas u. Tizians erinnern, seien nur die beiden schönsten, eine Krönung Mariä in St. Nazaro e Celso und das Altarbild in S. M. de' Miracoli in Brescia erwähnt. Auch als Porträtmaler ist er rühmlichst bekannt.

Morghen, Rafaello. Kupferstecher, geb. 1758 in Florenz, gest. 1833 daselbst. Sein berühmtestes Blatt der Stich nach Lionardo da Vincis Abendmahl.

Morin, Jean. Kupferstecher und Maler, geb. um 1590 in Paris, gest. 1650, Schüler von Ph. de Champaigne. Er steht an der Spitze der französischen Porträtstecher. Mit seiner hochgesteigerten Technik, einer Verbindung von Radierung u. Stich, erreicht er volle malerische Wirkung. Zu seinen vollkommensten Blättern gehören die Porträts von Richelieu, Mazarin und des Buchdruckers André Vitré.

Morland, George. Genre- und Landschaftsmaler, geb. 26. 6. 1763 zu London, gest. 29. 10. 1804 in Clerkenwell (London). Einer der hervorragendsten englischen Maler der 2. Hälfte des 18. Jahrh. Bilder von ihm in der Nationalgalerie und dem South Kensington Museum und ein Selbstbildnis in der National Porträt Gallery zu London.

Moroni, Giovanni Battista. Porträtmaler, geb. um 1520 in Bondo (Prov. Bergamo), gest. 1578 in Brescia, Schüler des Bonvicino. Von seinen Bildnissen, die sich durch edle Haltung, treffende Individualität und klare, graue Farbe auszeichnen, seien die vortreffliche Halbfigur eines Gelehrten in den Uffizien in Florenz und 2 Männerporträts der Ambrosiana erwähnt.

Morris, William. Maler und Zeichner, geb. 1834 in Walthamstow (Essex), gest. 3. 10. 1896 in Hammersmith (London). Freund und Mitstreiter Ruskins für die präraffaelitische Richtung und die Bestrebungen zur Hebung des Volksgeschmacks. Berühmt seine Reformen im Buchdruck hinsichtlich der Typen und Verzierungen. Auch als Innenarchitekt wirkte er epochemachend.

Morton, Th. Corsan, s. K. d. G.

Mühlig, Hugo, s. K. d. G.

Müller, Joh. Eduard. Bildhauer, geb. 9. 8. 1828 in Hildburghausen, Schüler der Antwerpener Akademie, aber in der Hauptsache Autodidakt. Thätig seit 1857 in Rom, wo er am 29. 12. 1895 starb. Von seinen idealen und trefflich komponierten Marmorwerken sei als das bedeutendste die Prometheusgruppe in der Nationalgalerie zu Berlin genannt.

Muhrmann, Henry, s. K. d. G.

Mulready, William. Genremaler, geb. April 1786 in Ennis (Irland), gest. 7. 7. 1863 in London. Außer seinen meist humoristischen Genrebildern (Die unterbrochene Schlägerei, Die Wahl des Hochzeitskleides) hat er auch als Buchillustrator (Vikar of Wakefield) originelle Werke geschaffen.

Munkacsy, Michaly (eigentlich Lieb). Maler, geb. 20. 2. 1844 in Munkacz (Mähren), gest. 1. 5. 1900 in Endenich bei Rom. Schüler von Piloty in München und Knaus in Düsseldorf, seit 1872 in Paris thätig, Genre- und religiöse Bilder, unter letzteren seine berühmte Christustrilogie: Christus vor Pilatus, Ecce homo, Kreuzigung.

Munn, Paul Sandby. Aquarellmaler und Lithograph, geb. 8. 2. 1773 in Greenwich, gest. 17. 2. 1845 in Margate. Er ist einer der ersten Künstler, die sich um die Einführung u. Ausbildung des lithographischen Verfahrens in England verdient machten.

Munthe, Ludwig. Düsseldorfer Landschaftsmaler, geb. 1843 auf Aroën in Norwegen, gest. 30. 3. 1896 in Düsseldorf. Seine Motive entnahm er meist dem deutschen Walde, den er in feingestimmten Bildern in seinen nach den Jahreszeiten wechselnden Reizen darzustellen wußte. Bilder von ihm in der Berliner Nationalgalerie.

Munthe, Gerhard, s. K. d. G.

Murillo, Bartolomé Estéban. Spanischer Historien-, Porträt- u. Landschaftsmaler. Geb. 1618 in Sevilla, wo er 1682 starb. Schüler des Juan del Castillo 1642—44 thätig in Madrid, wo er Velazquez und zugleich die dort aufbewahrten hervorragenden italienischen und vlämischen Kunstwerke kennen lernte. Seit 1645 dauernd in Sevilla, gründete dort 1660 eine Malerakademie. In seiner früheren Schaffensperiode bevorzugte er das Genre, besonders Straßenscenen, später widmete er sich immer ausschließlicher der kirchlichen Malerei, deren Hauptmeister in Spanien er wurde. Weltbekannt sind seine Madonnenbilder, besonders die sogen. „Concepciones“ wegen ihrer seelenvollen Auffassung und ihrer wunderbaren malerischen Wirkung. Hauptwerke von ihm in Sevilla und Madrid, aber auch in London, München, Berlin und vielen anderen Museen und Sammlungen.

Myron. Attischer Bildhauer und Erzgießer des 5. Jahrh. v. Chr. Geb., in Eleutherae, soll Schüler des argivischen Bildners Ageladas gewesen sein. Er war hochberühmt im Altertum wegen seiner trefflichen Tier-, Athleten- und Göttergestalten. In Kopien erhalten sein Diskobol und Marsyas, der die von Athene weggeworfenen Flöten erblickt. Als ein Originalwerk des Myron wird von manchen Archäologen die be-

rühmte Bronzestatue des Idolino in Florenz angesehen.

Myslbeck, Joseph, s. K. d. G.

Nanteuil, Robert. Kupferstecher, geb. 1618? in Reims, gest. in Paris 1678. Der vorzüglichste französische Porträtstecher; wurde Hofkupferstecher Ludwigs XIV. und hat den König und die Großen seiner Umgebung wiederholt in vornehmer, an van Dyck erinnernder Auffassung und wunderbar verfeinerter Stichelführung dargestellt. Die Porträts von Pomponius de Bellièvre, Jean Loret, dem Marquis von Castelnau gehören zu seinen vorzüglichsten Blättern.

Nanteuil, Paul Céléstin François Leboeuf. Maler, Radierer und Lithograph, geb. 11. 7. 1813 in Rom, gest. im Septemb. 1873 in Marlotte, Schüler von Ingres und Langlois, thätig in Paris. Hervorragender Illustrator von Romanen u. Zeitschriften.

Nash, Joseph. Aquarellist und Lithograph, geb. 17. 12. 1809 in Great Marlow, gest. 19. 12. 1879 in Bayswater (bei London), Schüler von Pugin. Seine besten Aquarelle im South Kensington Museum, und Lithographien in den Werken: Mansions of England in Olden Times (1839—49), Oriental Sketches nach Sir D. Wilkie u. anderen.

Nattier, Jean Marc der jüng. Französ. Porträtmaler, geb. 1685 in Paris, gest. 1766 daselbst, thätig ebenda; hervorragende Porträts von ihm im Louvre, in Versailles und in anderen Sammlungen (z. B. Dresden).

Neefs, Pieter der ältere. Vlämischer Maler, geb. 1578 in Antwerpen, gest. daselbst 1656, wahrscheinlich Schüler von H. van Steenwyck. Er malte vorzugsweise Kircheninterieurs; Bilder von ihm in den Galerien zu Braunschweig, Dresden, München, Paris, Petersburg und vielen anderen Sammlungen.

Neer, Aernout van der. Holländischer Maler, geb. 1603 in Amsterdam, gest. daselbst 1677. Er malte besonders Landschaften in Winterstimmung oder bei Mond-, Feuersbrunst-, Morgen- oder Abendbeleuchtung. Seine Bilder finden sich in den meisten größeren Galerien u. Sammlungen.

Neher, Bernhard von. Historienmaler, geb. 16. 1. 1806 in Biberach, gest. 17. 1. 1886 in Stuttgart, Schüler von Dannecker und Cornelius, thätig in München, Weimar und als Direktor der Akademien in Leipzig und Stuttgart. Bekannt wurde er durch sein Fresko am äußeren Isarthore zu München: Feierlicher Einzug des Kaisers Ludwig des Baiern nach der Schlacht bei Ampfing. 1836 dekorierte er die Goethe- und Schillerzimmer im Neuen Schlosse zu Weimar mit zusammen 62 Freskobildern aus ihren Dichtungen. Seinen meist kirchliche Stoffe behandelnden Historienbildern und Kartons für Glasfenster wird Adel und Großartigkeit des Stils nachgerühmt.

Nelli, Ottaviano di Martino. Umbrischer Maler, geboren zu Gubbio, thätig seit Anfang des 15. Jahrhunderts, gest. 1444. Als sein Hauptwerk gilt ein Wandgemälde in S. Maria Nuova in Gubbio, darstellend die thronende Madonna mit Kind, umgeben von musizierenden Engeln und anbetenden Stifterfiguren mit ihren Namensheiligen. Datiert ist das wohlerhaltene Werk 1403. — Nelli soll der Lehrer des Gentile da Fabriano gewesen sein.

Nering, Johann Arnold. Baumeister, geb. 1655 in Holland, gest. 1695 in Cleve, thätig in Berlin, seit 1684 brandenburgischer Oberingenieur, seit 1691 Oberbaudirektor aller kurfürstl. Bauten. Seine umfangreiche Bauthätigkeit am Berliner Schlosse (Wasserseite) u. Potsdamer Stadtschlosse, in der neuangelegten Friedrichsstadt, am Zeughause brachte den von ihm vertretenen holländisch-italienischen Spätrenaissancestil zu hervorragender Geltung.

Netscher, Kaspar. Maler, geb. 1639 in Heidelberg, gest. 1684 im Haag, Schüler des G. Terborch; thätig seit 1661 dauernd im Haag. Er malte elegante Porträts und feinausgeführte Genrebilder nach der Art seines Meisters und der von Dou und Mieris.

Neufchâtel, Nicolaus van. Porträtmaler der niederländischen Schule, geb. wahrscheinlich 1527 in der Grafschaft Bergen im Hennegau, gest. nach 1590, Schüler des Peeter Coecke van Aelst in Antwerpen. Seit 1561 in Nürnberg thätig. Charaktervolle Porträts von ihm in der Münchener Pinakothek u. anderen Sammlungen.

Neuhuys, Albert, s. K. d. G.

Neumann, Johann Balthasar. Baumeister, geb. 1687 in Eger, gest. 1753 in Würzburg. Einer der tüchtigsten deutschen Barockkünstler. Erbauer des fürstbischöflichen Schlosses zu Würzburg (1720—44), des Schlosses zu Bruchsal, der Abteikirchen zu Neresheim, Schönthal und Schwarzach.

Neureuther, Eugen Napoleon. Illustrator, Radierer, Maler, geb. 13. 1. 1806 in München, gest. 23. 3. 1882 daselbst. Schüler von W. von Kobell, dann unter Cornelius thätig, 1848—56 Vorstand der Königl. Manufaktur in Nymphenburg, später Professor an der Kunstgewerbeschule. Seinen Ruf begründete er durch 32 Zeichnungen zu Goethes Balladen, und lieferte fernerhin reizvolle an Dürersche Art erinnernde Randzeichnungen zu deutschen Klassikern und französ. Dich-

tungen. Von seinen großen Radierungen seien wegen ihrer phantasievollen Romantik „Dornröschen" u. „Im wunderschönen Mai" hervorgehoben. Weniger Erfolg hatte er mit seinen Gemälden, deren die Schackgalerie in München eine Anzahl bewahrt.

Neuville, Alphonse de. Franz. Schlachtenmaler, geb. 31. 5. 1836 zu St. Omer, gest. 20. 5. 1885 in Paris, Schüler von Picot, thätig in Paris. Seinen ersten großen Erfolg erreichte er 1864 durch das Bild: Angriff in d. Straßen von Magenta durch die Jäger und Zuaven der Garde. Die Erlebnisse während des deutsch-franz. Krieges gaben ihm Gelegenheit zu Kriegsbildern von überraschender Wahrheit, die seinen Namen auch in Deutschland populär machten. Die bekanntesten dieser Bilder sind: Das Bivouak von Le Bourget, Das Kartätschenfeuer von Balan und Der Tag von Le Bourget.

Ney, Elisabeth, s. K. d. G.

Niccolò dell' Arca. Bildhauer des 15. Jahrh., geb. in Bari (Unteritalien), gest. 1494, geschult an den Werken Quercias, thätig in Bologna. Daselbst am Palazzo Apostolico ein in Thon ausgeführtes Madonnenrelief und im Museo Civico eine originell in Bronze und Stein gearbeitete Grabplatte mit liegender Figur des Dom. Garganelli. Sein Hauptwerk der deckelartige Aufbau der Arca in S. Domenico, von der er den ehrenden Beinamen erhielt. Eine Beweinung Christi in der Chiesa della Vita in Bologna ist eine Gruppe von äußerstem Naturalismus des 15. Jahrhunderts.

Niczky, Eduard, s. K. d. G.

Niemeyer, Adalbert, s. K. d. G.

Nisbet, R. B., s. K. d. G.

Niß, Thorwald, s. K. d. G.

Nißl, Rudolf, s. K. d. G.

Noack, Aug., s. K. d. G.

Noble, Mathew. Englischer Bildhauer, geb. 1818, gest. 23. 6. 1876 in London, Schüler von Francis. Sein Hauptwerk ist das Wellington-Monument in Manchester.

Nonnenbruch, Max, s. K. d. G.

Nono, Urbano, s. K. d. G.

Norman, Adelsteen, s. K. d. G.

Norstedt, Reinh., s. K. d. G.

Northcote, James. Englischer Historien- und Porträtmaler, geb. 1746 in Plymouth, gest. 1831 in London, Schüler von Reynolds. Von ihm „Der Tod Wat Tylers" (City of London Gallery), eine Grablegung in der Kirche zu Chelsea und tüchtige Porträts, darunter sein Selbstporträt in der National Gallery in London.

Nöther, Ernst, s. K. d. G.

Nüll, Eduard van der. Baumeister, geb. 9. 1. 1812 in Wien, gest. 3. 4. 1868 daselbst. Professor der Ornamentik a. d. Wiener Akademie. Meist in Gemeinschaft mit A. von Siccardsburg baute er das neue Opernhaus, das Palais Larisch u. andere hervorragende Bauten Wiens.

Nüttgens, Heinrich, s. K. d. G.

Oberländer, Adam Adolf, s. K. d. G.

Obermüllner, Adolf. Maler, geb. 3. 9. 1833 zu Wels in Oberösterreich, Schüler der Wiener Akademie unter Steinfeld und der Münchener unter Rich. Zimmermann. Er machte sich rühmlich bekannt durch treffliche Hochalpenbilder, von denen das Wiener Museum eins, den Rauriser Goldberg-Gletscher, besitzt.

Obrist, Hermann, s. K. d. G.

Oeder, Georg, s. K. d. G.

Oeser, Adam Friedrich, Maler, Radierer und Bildhauer, geb. 1717 zu Preßburg, gest. 1799 in Leipzig. Er war zuerst Schüler der Wiener Akademie unter Donner, der ihm das Bossieren lehrte, später unter Dietrich und Mengs in Dresden in der Malerei. Im Jahre 1764 wurde er Direktor der neuen Kunstakademie in Leipzig und entwickelte dort eine anregende Kunstthätigkeit. Zu seinen zahlreichen Schülern gehörte auch Goethe eine Zeit lang. Oeser war eng befreundet mit Winkelmann und kämpfte mit ihm gegen den Rokokostil und empfahl den Anschluß an die Antike. Zahlreiche Arbeiten von ihm in Leipzig, z. B. eine lebensgroße Statue Kurfürst August III. auf dem Königsplatze, mehrere Oelgemälde in der Nicolaikirche und im Städt. Museum, Deckengemälde in mehreren Privathäusern. Auch im Schlosse Bühnau in Dahlen bei Leipzig prächtige dekorative Malereien des Treppenhauses.

Oesterley, jr., Karl, s. K. d. G.

Offermann, Friedrich, s. K. d. G.

Oggiono, Marco d', Mailändische Schule, Maler, geb. um 1470 zu Uglone (?), gest. zu Mailand um 1530. Schüler des Lionardo da Vinci. Sein Hauptwerk, „Die drei Erzengel" in der Brera zu Mailand, wo auch noch weitere beglaubigte Bilder von ihm aufbewahrt werden. Mehrere alte Kopien nach Lionardos Abendmahl pflegen dem Oggiono zugeschrieben zu werden.

Ohmacht, Landolin, Bildhauer, geb. 11. 11. 1760 in Dunningen bei Rottweil, gest. 30. 3. 1834 in Straßburg, Schüler von Melchior in Frankenthal, später auf Reisen, besonders in Rom und Italien weitergebildet. Thätig meist in Straßburg. Zahlreiche tüchtige Porträtbüsten (Lavater und Klopstock), Grabdenkmäler (Thomaskirche in Straßburg) und Kolossalstatuen (z. B. die Adolfs von Nassau im Dome zu Mainz).

Olde, Hans, s. K. d. G.

Omodeo, Giovanni Antonio. Lombardischer Bildhauer und Architekt, geb. 1447 in Pavia, gest. 1522 in Mailand. Hervorragender Renaissancekünstler. Hauptwerke: Fassade der Certosa di Pavia und die Capella Colleoni mit dem Grabmal des Bartol. C. in Bergamo.

Oosterwyck, Maria van, Blumenmalerin, geb. 1630 in Nootdorp bei Delft, gest. 1693 in Uitdam, Schülerin von J. D. de Heem, thätig in Delft und Amsterdam. Bilder von ihr im Haag (Moritzhaus), in der Dresdner-, Schweriner-, Wiener- und Uffizien-Galerie.

Oppenord, Gilles-Marie, Baumeister und Innenarchitekt, geb. 1672 in Paris, gest. 1742 daselbst. Schüler von F. H. Mansard. Nachdem er auch in langjährigem Aufenthalte in Italien die Barockkunst, besonders Bernini und Borromini studiert, kehrte er nach Frankreich zurück und wurde mit Meissonier einer der Begründer des neueren Stils, des Rokoko. Von ihm die Hauptaltäre der Kirchen Saint-Germain-des-Près und Saint-Sulpice (1793 zerstört), die Dekorationen in einigen Sälen des Palais Royal und in der H. Victor Kirche.

Oppler, Ernst, s. K. d. G.

Opstal, Gerard van. Bildhauer, geb. 1595 in Antwerpen, gest. 1668 in Paris, thätig meist in Paris, wo er 1659 Rektor der Akademie wurde. Von ihm Herkulesthaten (Galerie des Hôtel Lambert-Torigny) und zahlreiche mythologische Statuen in Versailles. — Auch seine Elfenbeinschnitzereien, meist silbermontirte Humpen, sind sehr geschätzt und zeigen einen an Vorbildern von Rubens geschulten Geschmack.

Orcagna, eigentlich: Andrea di Cione, Maler, Bildhauer, Architekt und Poet, geb. zu Florenz 1308, gest. daselbst 1368. Sohn des Goldschmiedes Cione. 1342 in die Florentiner Malergilde, 1352 in die Steinmetzenzunft aufgenommen. Sein frühestes datiertes Gemälde ist ein Altarbild für Tommaso di Rosello Strozzi in der Cappella Strozzi in Santa Maria Novella. Es stellt Christus dar, der an Petrus und Thomas von Aquino Schlüssel und Evangelium verteilt. Von 1355—59 war er Hauptmeister von Orsanmichele in Florenz und schuf darin das berühmte Tabernakel mit dem reichen Relief- und Statuenschmuck. In Santa Maria Novella sind von ihm auch zwei große Fresken, das Paradies und Jüngste Gericht, erhalten. Orcagna erreicht Giotto nicht an Tiefe und Ernst, zeigt aber in der Komposition, den Körperformen, der Perspektive und den Farben ganz bedeutende Fortschritte und bildet gleichsam das Mittelglied in der künstlerischen Entwicklung zwischen Giotto und Masaccio.

Orley, Bernhard van, vlämischer Maler, geb. zu Brüssel 1493?, gest. daselbst 1542, Schüler wahrscheinlich seines Vaters Valentin, jedenfalls gebildet in den Traditionen der altvlämischen Schule und dann stark beeinflußt durch das überwältigende Vorbild Rafaels, dessen Werke er vielleicht als Gehilfe des großen Künstlers z. T. entstehen sah. Für Rafael hatte Bernhard die Herstellung der berühmten Teppichfolge zu überwachen. Bernhard wurde 1518 Hofmaler der Statthalterin Margaretha von Oesterreich. Im Jahre 1532 wurde er Hofmaler der Statthalterin Maria von Ungarn. Zu seinen Hauptwerken gehören das Jüngste Gericht in Antwerpen (S. Jacobskirche) und die Kreuztragung (im Museum), die Pietà und Hiobs Prüfungen in Brüssel (Museum), die Kreuzabnahme in Petersburg (Ermitage), St. Norbert in München (Pinakothek) und das Pfingstfest und Antiochus im Tempel von Jerusalem in der Wiener Galerie.

Orlik, Emil, s. K. d. G.

Ortolana, siehe Benvenuti.

Ostade, Adriaen van. Holländischer Maler und Radierer, geb. 1610 in Haarlem, gest. daselbst 1685. Schüler des Frans Hals und beeinflußt durch Adr. Brouwer u. Rembrandt; namentlich in der mittleren Zeit seines Schaffens herrscht in seinen Bildern ein rembrandtisches Helldunkel, während er in seiner Frühzeit und Spätzeit seiner Thätigkeit eine helle, klare Darstellung vorwiegend übt. Ostade ist einer der hervorragendsten Meister des sog. niederen Genres, der oft derben Bauernscenen, die er aber durch vollendete malerische Behandlung zu Kabinettstücken zu gestalten wußte. Vortrefflich sind auch seine Radierungen und kolorierten Zeichnungen. Die meisten Museen und auch viele Privatsammlungen haben Werke von ihm.

Ottin, Aug. Louis Marie. Französischer Bildhauer, geb. 11. 11. 1811 in Paris, gest. 9. 12. 1890 daselbst, Schüler von David d'Angers. Von ihm die Statuen Drama und Musik (Giebel der Großen Oper in Paris) und zahlreiche Büsten, Brunnen und Idealfiguren.

Otto, Martin Paul, Bildhauer, geb. 3. 8. 1846 in Berlin, gest. 7. 4. 1893 daselbst, studierte in Berlin und Rom, thätig in Berlin; dort von ihm das Lutherdenkmal und das von Humboldt und Chodowiecki und die Vestalin (Nat. Gal.) und ferner ein Tegethoff-Denkmal in Wien.

Oudiné, Eugène-André, Bildhauer und Medailleur, geb. 1. 1. 1810 in Paris, gest. April 1887 daselbst. Von ihm die Statue Bathseba (Hof des Louvre),

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

Madonna mit Kind (St. Gervaiskirche, Paris.) Er entwarf zahlreiche Medaillen und die Matrizen für franz. Geldmünzen.

Ouwater, Albert van. Altholländischer Maler des 15. Jahrhunderts, thätig in Haarlem um 1430—1460. Er ist der früheste holländische Maler, der die von den Brüdern van Eyck erreichten Kunstfortschritte beherrschte, vielleicht unmittelbarer Schüler Jans van Eyck. Von seinen Werken ist der größte Teil zu Grunde gegangen, aber ein beglaubigtes Bild, die Auferstehung des Lazarus (Berliner Galerie) und ein in Auffassung und Technik sehr nahestehendes, die Beweinung Christi in der Brüsseler Galerie erhalten.

Ovens, Jurtaen, Porträtmaler und Radierer, geb. 1623 in Tönningen (Holstein), gest. 1678 in Friedrichsstadt (Schleswig), Schüler von Rembrandt, aber mehrere seiner Porträts zeigen auch eingehendes Studium van Dycks. Thätig meist in Holland, die letzten 3 Jahre in Friedrichstadt (Schleswig). Vortreffliche Porträts von ihm im Reichsmuseum von Amsterdam u. a. O.

Overbeck, Fritz, s. K. d. G.

Overbeck, Johann Friedrich, Maler, geb. 3. 7. 1789 in Lübeck, gest. 12. 11. 1869 in Rom, Schüler der Wiener Akademie, zu der er bald in Gegensatz trat. 1810 ließ er sich in Rom nieder und wurde das Haupt der sogen. Klosterbrüder oder Nazarener, einer Gruppe romantisch-mystisch angelegter Künstler. Seit seinem Uebertritt zum katholischen Glauben 1813 wandte er sich immer ausschließlicher der kirchlichen Kunst zu. Von dem Freskoschmuck der Casa Bartholdy in Rom malte er 1816 das Hauptbild: Verkauf Josephs durch seine Brüder; 1820 entstand die Dekoration des Tassozimmers der Villa Massimi. Andere hervorragende Werke von ihm, das Rosenwunder des heil. Franciscus in St. Maria degli Angeli in Assisi und das figurenreiche Gruppenbild: Triumph der Religion in den Künsten. (Staedelsches Institut, Frankfurt a. M.)

Pacheco, Francisco, Maler, geb. 1571 in Sevilla, gestorben 1654 daselbst, Schüler von Luis Fernandez, Schwiegervater und Lehrer des Velazquez. Als sein Hauptwerk gilt ein Jüngstes Gericht für die Nonnen von Sta. Isabel. Bekannt auch wegen der Gründung der Akademie in Sevilla und durch seine Schriften über die Malerei.

Pacher, Michael, Bildschnitzer und Maler, geb. um 1430 in Bruneck (Tirol), daselbst thätig, 1467 zuerst erwähnt, 1498 gest. Seine Altarwerke zeigen hervorragend geschmackvollen Aufbau u. die Figuren, die plastischen wie die gemalten, intensive Belebung und feine Individualisierung. Hauptwerke: Der Hochaltar der Kirche zu Gries bei Botzen, Hochaltar zu St. Wolfgang (Ober-Oesterreich), Altar der Pfarrkirche zu Salzburg (unvollendet).

Paczka-Wagner, Cornelia, s. K. d. G.

Paeonios, griechischer Baumeister des 4. Jahrhunderts v. Chr. Geb., thätig an der Vollendung des Artemistempels zu Ephesus (323). Im Verein mit Daphnis erbaute er das Didymaeon bei Milet.

Paeonios, ionischer Bildhauer, geb. 450 vor Chr. zu Mende in Thrakien, Schöpfer der schönen Nike, einem Weihgeschenk der Messenier für einen Sieg 425 über die Lakedaimonier, aufgestellt in Olympia, jetzt im Museum daselbst.

Pajou, Augustin, Bildhauer, geb. 19. 9. 1730 in Paris, gest. 8. 5. 1809 daselbst. Schüler von Lemoine. Er ist einer der Bahnbrecher für den neuen klassizistischen Stil. Eine lange Reihe trefflicher Statuen und Porträtbüsten zeigen die Abkehr vom Rokoko und immer deutlicher die klassische Richtung; so ist die Statue der Königin Leszczynska im Louvre schon streng klassisch; daselbst auch die reizvolle Statue der Psyche.

Palamedesz, Anthony, gen. Stevaerts. Holländischer Maler, geb. um 1601 in Delft, gest. in Amsterdam 1673. Bildet sich unter M. Mirevelt und Frans Hals. Thätig in Delft. Malte „Gesellschaftsstücke" und Porträts. Bilder z. B. in der Berliner Galerie.

Palissy, Bernard, Kunsttöpfer und Architekt, geb. 1510 in La Chapelle Biron im Pèrigord, gest. 1589 in der Bastille zu Paris. Er errichtete 1563 eine Töpferei in Paris, wo er seine kunstvoll emaillierten und plastisch mit äußerst naturgetreuen Tier- und Pflanzenformen verzierten Poterien herstellte. Zugleich auch lehrte er die Theorie seiner Kunst und bethätigte sich als Schriftsteller. Seine hochgeschätzten Keramiken finden sich in den erlesenen Sammlungen des Louvre, in Sèvres, London.

Palladio, Andrea, Baumeister, geb. 1508 in Vicenza, gest. 1580 in Venedig, thätig in beiden Städten. Er ist der bedeutendste italienische Architekt der Hochrenaissance und von nachhaltigem Einfluß auch auf die außeritalische Architektur bis in das 18. Jahrhundert hinein. Seine eingehende Kenntnis der antiken Baureste, sein Sinn für Ebenmaß und seine Originalität in der Raumbehandlung lassen ihn zum Schöpfer einer Reihe bedeutender Bauten und zum maßgebenden Theoretiker werden. Von seinen Bauten seien nur erwähnt: in Vicenza der herrliche Palazza Chieregati und die Villa Rotunda;

in Venedig das Hauptwerk: die Kirche del Redentore, ein einschiffiges Langhaus mit Tonnengewölbe, Kapellenreihen und Kuppelraum.

Palma, Jacopo d. ältere (Palma Vecchio). Maler, geb. um 1480 in Serinalta bei Bergamo, gest. 1528 in Venedig. Schüler des Giov. Bellini, und gefördert durch die Vorbilder Giorgiones und Tizians. Er gehört zu den hervorragenden Vertretern venetianischer Malerei, als Porträtmaler der Schöpfer imponierender Frauentypen, und führt in die kirchliche Malerei, z. B. in die sogen. heil. Konversationen, eine freie menschliche Auffassung ein mit besonderer Betonung einer reichen Landschaft als Schauplatz. Die Macht und Glut seiner Farben hat viel zum Ruhme der venetianischen Malerei beigetragen. Von seinen noch zahlreich erhaltenen Werken seien hervorgehoben: Der heil. Petrus mit Heiligen in der Akademie zu Venedig, das herrliche Altarwerk im S. Stefano zu Vicenza (thronende Madonna in Landschaft), die heil. Barbara in Sta. Maria Formosa in Venedig und eine heilige Konversation im Museum zu Neapel.

Palmezzano, Marco di Antonio, Maler der umbrisch-florentinischen Schule, geb. zu Forli 1456, gest. um 1538. In seinen Werken verrät sich verschiedener Einfluß, die meisten zeigen namentlich in den Figuren einen etwas starren, rustiken und wenig ausdrucksvollen Zug. Von ihm Fresken in der Hieronymus- und Carmine-Kirche zu Forli. Selbstbildnis in der Pinakothek zu Forli, eine thronende Madonna in der Münchener Pinakothek und ein auferstandener Christus in der Berliner Galerie.

Palmié, Charles J., s. K. d. G.

Pamphilos, griechischer Maler des 4. Jahrhunderts vor Chr., geb. in Amphipolis (Macedonien). Haupt der Schule von Sykion, gründlicher Theoretiker und Lehrer des Apelles, des Pausias und anderer Maler der Blütezeit. Von seinen Gemälden werden gerühmt: die Schlacht bei Philios und Ulysses in seinem Schiffe.

Panainos, athenischer Maler des 5. Jahrhunderts vor Chr., Bruder des Phidias, an dessen Zeusstatue in Olympia er die Schrankenbilder malte. Mit Polygnot und Mikon war er an der Ausmalung der Poikile thätig.

Pannemaker, Stéphane, Holzschneider geb. 27. 2. 1847 in Brüssel, thätig in Paris und naturalisiert, mit seinen Holzschnitten errang er auf der Pariser Weltausstellung 1889 den großen Preis.

Pape, William, s. K. d. G.

Papety, Dominique Louis Féréal, Maler, geb. 12. 8. 1815 in Marseille, gest. 19. 9. 1849 das., Schüler von L. Cogniet und Ingres; auch von Ary Scheffel beeinflußt, zu dessen Christus Consolator er ein Gegenstück: die Jungfrau Maria als Trösterin malte. Sein Hauptwerk der „Traum des Glücks", ein vielfiguriges Gruppenbild.

Papias, vgl. Aristeas.

Papperitz, Georg, s. K. d. G.

Parlaghy, Vilma v., s. K. d. G.

Parler. Berühmte Steinmetzenfamilie der gotischen Periode. Der hervorragendste Künstler unter ihnen ist Peter Parler von Gmünd (Schwaben), geb. um 1333, gest. um 1397 zu Prag. Dorthin wurde er 1350 von Kaiser Karl IV. berufen und zum Dombaumeister von Prag ernannt. Er baute den Chor des Doms und die Allerheiligenkirche auf dem Hradschin, ferner die Karlsbrücke über die Moldau und am Schloß Karlstein. Von ihm auch die Barbarakirche in Kolin.

Parmegianino, s. **Mazzuola**, Francesco.

Parodi, Giacomo Filippo, italienischer Bildhauer, geb. um 1630 in Genua, gest. 1708 daselbst, thätig in Genua und Padua, geschickter Barockkünstler.

Parrhasios, griechischer Maler aus Ephesus thätig in Athen um 420—390 vor Chr. Er galt als einer der besten Maler seiner Zeit und scheint wesentliche Verbesserungen in seiner Kunst, besonders eine bis dahin unbekannte Naturwahrheit erreicht zu haben. Zum Gegenstande für seine Gemälde nahm er allegorische und mythologische Gestalten.

Parrocel, Joseph, Schlachten- und Historienmaler, geb. 1646 in Brignoles, gest. 1704 in Paris. Einer der bekanntesten franzöf. Schlachtenmaler der Zeit Louis XIV.

Pasiteles, griechischer Bildhauer des 1. Jahrhunderts v. Chr. aus Süditalien, erhielt 88 das römische Bürgerrecht. Von ihm eine Goldelfenbeinstatue des Jupiter für den Tempel des Metellus. Sehr geschätzt waren seine Silberspiegel.

Passini, Ludwig, s. K. d. G.

Pasti, Matteo de', Medailleur, Maler und Holzschneider, geboren in Verona um 1410, thätig in Rimini für Sigismondo Malatesta. Von ihm eine Reihe prächtiger Schaumünzen für mehrere Malatesta aus den Jahren 1446—1450.

Pater, Jean Baptiste Joseph, Maler, geb. 1695 in Valenciennes, gest. 1736 in Paris. Schüler Watteaus; einer der bekanntesten franz. Maler des Rokokostils. Bilder von ihm im Louvre und in den Schlössern Fontainebleau, Trianon, Versailles, ferner im Museum zu Dresden (Auszug ins Freie und Tanz unter Bäumen) und in zahlreichen anderen Museen.

Paterson, James, s. K. d. G.

Patinir, Joachim, Landschaftsmaler, geb. in Dinant vor 1500, gest. vor 1524.

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

Mitglied der Antwerpener Malergilde; 1521 besuchte ihn Dürer und wohnte seiner zweiten Hochzeit bei. Patinir gilt als der Begründer der Landschaftsmalerei in den vlämischen Schulen. Eine Reihe von Bildern, meist die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten darstellend mit reich ausgeführter Landschaft, werden ihm mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit zugeschrieben.

Patten, George, englischer Porträt- und Historienmaler, geb. 29. 6. 1801, gest. 11. 3. 1865 zu London. Als Hofmaler schuf er zahlreiche Repräsentationsbilder; hervorgehoben seien: das Bildnis des Prinzen Albert von Koburg und das N. Paganinis.

Paudiß, Christoph, Maler, geb. um 1618 in Niedersachsen, gest. um 1666 in Freising, Schüler Rembrandts in Amsterdam, thätig für den Kurfürsten von Sachsen, dann in Wien und zuletzt als Hofmaler des Herzogs Albrecht Siegmund von Bayern in Freising. — Von ihm in Rembrandtscher Weise ausgeführte Porträts (z. B. in den Galerien von Dresden und Wien), ein Altarbild: Christus verjagt die Wechsler (Dom zu Freising) u. a. Bilder in Schleißheim, München, Augsburg, Nürnberg.

Pausias, griechischer Maler des 4. Jahrhunderts vor Chr., geb. in Sykion, Schüler des Pamphilos, berühmt wegen seiner Meisterschaft in der Wachsmalerei und seiner Fortschritte in der Perspektive. Er malte meist kleine Genrebilder und liebte es, Blumen und Kinder darzustellen. Gerühmt sein Bild: die Kranzwinderin Glykera, ferner das Stieropfer, auf dem der Stier von vorn in perspektiver Verkürzung gesehen wurde.

Pauwels, W. Ferdinand, s. K. d. G.

Pencz, Georg. Maler und Kupferstecher, geb. um 1500 in Nürnberg, im Anschluß an Dürer gebildet, seit 1523 in der Malergilde zu Nürnberg, 1524 wegen Gottlosigkeit vertrieben, später wieder dort thätig. Auf seinen Studienreisen in Italien scheint er besonders die Arbeiten der Raphaelschule studiert zu haben, wenigstens zeigen manche seiner Gemälde und Stiche charakteristisch römische Züge. Als Maler ist er vornehmlich durch seine Porträts bekannt geworden, deren schönstes die Karlsruher Galerie in dem Bildnis eines Nürnberger Münzmeisters besitzt. Auch als Kupferstecher nimmt er unter der Gruppe der sogenannten Kleinmeister einen hervorragenden Platz ein.

Peeters, Bonaventura. Vlämischer Maler, Antwerpen 1614—1652. Er malte Schlachten und Marinen mit bewegter See. Seine Bilder in zahlreichen Museen.

Penicaud. Familie berühmter Emailmaler in Limoges im XVI. Jahrh. Als der bedeutendste unter ihnen gilt **Pierre Penicaud**, geb. um 1515, von dem man hochgeschätzte Arbeiten in den Sammlungen zu Berlin, Dijon, Limoges und Paris findet.

Pennell, Joseph. Zeichner, Radierer und Maler, geb. 4. 7. 1858 in Philadelphia, thätig in London und bekannt besonders durch seine trefflichen Illustrationen für die großen amerikanischen Monatsschriften.

Penni, Gianfrancesco, gen. il Fattore. Maler, geb. 1488 in Florenz, gest. um 1528 in Neapel, Schüler Raphaels, thätig bis 1525 in Rom, wo er Entwürfe Raphaels ausführte (Vatikan, Taufe Konstantins und Villa Farnesina) und gute Kopien von Raphaels Grablegung und Transfigurationen malte. Nach Raphaels Tode arbeitete er mit Giulio Romano, später mit Pierino del Vaga gemeinschaftlich. Seine eigenen Kompositionen mit starker Betonung des Landschaftlichen und der Architektur.

Pereda, Antonio de. Spanischer Maler, geb. 1599 in Valladolid, gest. 1669 in Madrid. Sein Hauptwerk: „Der Traum des Lebens“ in der San Fernando Akademie in Madrid.

Permoser, Balthasar. Barock-Bildhauer, geb. 1651 in Kammer bei Traunstein (Bayern), gest. 1732 in Dresden, ausgebildet in Wien u. Italien. Von 1704 bis 1710 war er für König Friedrich I. von Preußen thätig, später in Dresden. Von ihm Monument des Prinzen von Savoyen (Schloß Belvedere, Wien), Kanzel in der Hofkirche zu Dresden und ferner eine Reihe ähnlicher, lebhaft bewegter und technisch vortrefflicher Skulpturen und auch reizende Elfenbeinschnitzereien.

Pernat, Franz, s. K. d. G.

Perow, Wassilij Grigorjewitsch. Russischer Historienmaler, geb. 1833 in Tobolsk (Sibirien) gest. 29. 5. 1882 in Moskau. Als einer der ersten Naturalisten Rußlands malte er: Ankunft der Polizeibeamten zur Untersuchung. Werke mit ähnlichen tragischen Stoffen aus dem russischen Volksleben folgten, dann wandte er sich humoristischen, später religiösen Stoffen zu.

Perraud, Jean-Joseph. Französischer Bildhauer, geb. 26. 4. 1819 in Monay (Dép. Jura), gest. 1. 11. 1876 in Paris. Porträtstatuen, Büsten, Allegorien. Im Louvre von ihm: Kindheit des Bacchus und Verzweiflung, am Nordbahnhof in Paris die Statue: die Stadt Berlin.

Péréal, Jean, gen. Jehan de Paris. Baumeister, Maler und Stecher, geb. um 1460, gest. um 1528, thätig als Hofmaler Karls VIII. und Louis XII., später im Dienste der Statthalterin Margareta von Oesterreich, für die er die Pläne für die Kirche zu Brou fertigte.

Perugino, Pietro, siehe **Vanucci**.

Peruzzi, Baldassare. Baumeister u. Maler, geb. 1481 in Siena, gest. 1537 in

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart“.

P

Rom, Schüler Bramantes, thätig in Siena u. Rom, seit 1517 als zweiter Baumeister unter Antonio da Sangallo an St. Peter, erst seit 1536 selbständig. Hervorragende Leistungen von ihm: Palazzo Massimi alle Colonne in Rom, Palazzo Ossoli. Seine Malereien haben einen stark dekorativen Zug; sein bestes Tafelbild, die heilige Familie, im Palazzo Pitti in Florenz.

Pesne, Antoine. Porträtmaler, geb. 1683 in Paris, gest. 1757 in Berlin, gebildet in Paris und Italien. Seit 1710 Hofmaler und Akademiedirektor in Berlin. Zahlreiche prächtige Porträts im Rokokogeschmacke, darunter verschiedene Bilder Friedrichs des Großen, in den königl. Schlössern. Auch schuf er einige Kirchenbilder, Wand- und Deckengemälde.

Petersen, Hans, s. K. d. G.

Peterssen, Eilif, s. K. d. G.

Petiti, Filiberto, s. K. d. G.

Pettenkofen, August Xaver Karl von. Genremaler und Lithograph, geb. 1821 in Wien, gest. 2. 3. 1889 daselbst. Seine Bilder stellen meist Scenen aus dem Soldaten- und ungarischen Volksleben dar. Von ihm: Rendez-vous (Galerie, Wien), Rastende Zigeuner (National-Galerie, Berlin).

Pfannschmidt, Karl Gottfried. Maler, geb. 15. 9. 1819 in Mühlhausen in Thür., gest. 5. 7. 1887, Schüler von Cornelius und Däge in Berlin; später Professor an der Berliner Akademie. Seine Gemälde und Zeichnungsfolgen behandeln nur kirchliche Stoffe.

Phidias. Bildhauer, Maler, Toreut, Hauptmeister der älteren attischen Schule, geb. um 500 vor Chr. zu Athen, Sohn des Charmides, Schüler des Hegias und des Ageladas. Er wurde der Schöpfer neuer Götterideale und verband in seinen Werken höchsten idealen Inhalt mit lebensvoller Naturwahrheit und feinster Durchbildung der Form. Sein erstes großes Werk die Erzstatue der Athene Promachos auf der Akropolis in Athen, ein Kolossalbild von 21 m Höhe; dann eine Gruppe von 13 Erzstatuen: Miltiades umgeben von Göttern u. Heroen, ein Weihegeschenk nach Delphi; ferner die Goldelfenbeinstatue des thronenden Zeus im Tempel zu Olympia, 448 v. Chr. geweiht, im V. Jahrh. nach Chr. durch Brand zerstört; ein vielgepriesenes Werk, das zu den 7 Weltwundern zählte. Ein ähnlich kostbares Kolossalbild war die Athena Parthenos im Parthenon in Athen, 438 unter Perikles Regiment geweiht. Auf der Akropolis war von ihm noch eine vielgerühmte Erzstatue der Athena, die sogenannte Athena Lemnia. — Phidias starb als ein Opfer der Feinde des Perikles, seines Freundes, im Gefängnis nach 438.

Pienemann, Jan Willem. Holländisch. Historienmaler, geb. 7. 12. 1779 in Abcoude, gest. 8. 4. 1853 in Amsterdam. Direktor der Haager, dann der Amsterdamer Akademie. Von seinen umfangreichen Schlachtenbildern das bekannteste: Die Schlacht bei Waterloo (Museum zu Amsterdam).

Pietsch, Ludw., s. K. d. G.

Pietschmann, Max, s. K. d. G.

Pigalle, Jean Baptiste. Bildhauer, geb. 1714 in Paris, gest. 1785 daselbst. Einer der vorzüglichsten Künstler unter der Regierung Louis XV. u. Louis XVI. Berühmt sein Denkmal des Marschalls von Sachsen in der Thomaskirche zu Straßburg, ferner die Statuen Richelieus im Louvre und die des greisen Voltaire.

Piglheim, Elimar Ulrich Bruno. Maler, geb. 19. 2. 1848 in Hamburg, gest. 15. 7. 1894 in München, Schüler von Pauwels in Weimar u. Diez in München. Nach einer Reise nach Palästina malte er ein großes Panorama der Kreuzigung Christi, das aber 1892 in Wien verbrannte. In der Münchener Pinakothek von ihm Grablegung Christi, in der Berliner Nat.-Gal. das Gemälde: Moritur in Deo. Ferner malte er treffliche Porträts (Familie Krupp) und Pastellbilder, von denen eine Sammlung: Douze Pastels, in München 1884 herausgegeben wurde.

Pilon, Germain. Französischer Bildhauer, geb. um 1535 in Paris (?), gest. 1590 daselbst, einer der hervorragendsten französischen Künstler seiner Zeit. Für das Grabmal Heinrichs II. in der S. Denis-Abtei schuf er die schöne Marmorgruppe der 3 Grazien (jetzt im Louvre). Von ihm das Grabmal des Ludovic de Birague in der Kirche S. Catherine du Val des Ecoliers, ferner dekorative Arbeiten im Park von Fontainebleau, im Schloß Anet.

Piloty, Karl Theodor von. Historienmaler, geb. 1. 10. 1826 in München, gest. 21. 7. 1886 in Ansbach, Schüler von Schnorr, seit 1856 Professor, 1874 Direktor der Münchener Akademie. Von seinen einst hochgepriesenen und durch Reproduktionen populär gewordenen Gemälden seien nur genannt: Seni an der Leiche Wallensteins (Neue Pinakothek, München), Thusnelda (ebendort), Gründung der katholischen Liga (Maximilianeum, München).

Pils, Isidore Alex. Augustin. Französischer Maler, geb. 1815 in Paris, gest. 3. 9. 1875 in Douarnenez. Er machte Studien in Rußland während des Krimkrieges und wandte sich mit großem Erfolge der Militärmalerei zu (z. B. Im Graben vor Sebastopol (Museum zu Bordeaux), aber er schuf auch dekorative Gemälde (Treppenhaus der großen Oper), ferner Porträts und Aquarelle.

P

Pilz, Vincenz. Oesterreich. Bildhauer,

geb. zu Warnsdorf 1816, gest. 27. 4. 1896 zu Wien, ausgebildet an der dortigen Akademie u. thätig das. In seiner besten Schaffenszeit war er durch den Ernst seiner Auffassung und die Vortrefflichkeit seiner Technik von Einfluß auf die Wiener Bildhauerschule. Bemerkenswerte Werke: Ein Christus am Kreuze, in Silberguß in der Stephanskirche in Wien, in Bronze in der Arsenalkapelle, eine Bronzegruppe, Wissenschaft u. Handel, im Schloß Windsor.

Pinturicchio, Bernardino, eigentlich Bernardino Betti Biagi. Geb. zu Perugia 1455, gest. 1513 in Siena, gebildet unter dem Einflusse des Fiorenzo di Lorenzo, Genosse des Perugino bei dessen Arbeiten in der Sixtinischen Kapelle im Vatikan, thätig auch in Perugia, Orvieto, Spello u. Siena. Er ist einer der ansprechendsten und zugleich fruchtbarsten Maler der umbrischen Schule. Von seinen dekorativ-prächtigen Fresken u. Tafelbildern seien als die Hauptwerke genannt: Fresken des Appartamento Borgia im Vatikan und 10 große Fresken in der Libreria des Domes zu Siena. Darstellungen aus dem Leben Papst Pius II. Unter den Tafelbildern: Thronende Madonna mit Heiligen in der Pinakothek zu Perugia; Krönung Mariä im Vatikan; Madonna in der Galerie zu Berlin.

Piombo, Sebastiano del. Italienischer Maler, geb. um 1485 in Venedig, gest. in Rom 1547. Schüler des Giov. Bellini und unter Giorgiones und Michelangelos Einfluß. Einer der bedeutendsten Meister der venetianischen Schule. Zu seinen Hauptwerken zählen: das Altarbild in S. Giovanni Crisostomo in Venedig, die Fresken in S. Pietro in Montorio in Rom, Auferstehung des Lazarus (London) und prächtige Bildnisse in Neapel (Hadrian VI.), Palazzo Pitti und Galerie Doria.

Pippi, Giulio, gen. G. Romano. Maler und Baumeister, geb. 1493 in Rom, gest. 1546 in Mantua, Schüler Raphaels, thätig in Rom, später in Mantua. Hervorragende eigene Arbeiten von ihm: die Steinigung des Stephanus in S. Stefano, Genua; Wandbilder aus dem Trojanischen Kriege im Herzogl. Schlosse zu Mantua, ferner in dem von ihm erbauten Palazzo del Te, die Bilder im Psychesaale und im Gigantensaale. Tafelbilder in verschiedenen Sammlungen, z. B. in Dresden und München.

Pisanello, Vittore. Veroneser Maler und Medailleur, geb. vermutlich zu St. Vigilio am Gardasee um 1380, gest. 1451, thätig vornehmlich in Verona, aber auch in Venedig, Mailand, Ferrara und Neapel. Bahnbrechender Meister der Frührenaissance. Von seinen Fresken sind nur noch Reste u. zwar in Verona in S. Anastasia ein heil. Georg u. in Si. Giorgio

P

e Michele eine Verkündigung. Reizvolle Porträts (Leonello und die Principessa d'Este) in Bergamo und Paris und die beiden schönsten Tafelbilder (Georg und Antonius und die Vision des Eustachius) in der Londoner National-Galery.

Pisano, Niccolò. Bildhauer und Baumeister, geb. um 1206, gest. um 1280, thätig in Pisa, Florenz, Lucca, Siena u. a. Städten. Epochemachender Künstler, der die ihm erreichbaren Reste altrömischer Skulptur zum Muster nahm und in der wiederentdeckten Formensprache und Technik eine Reihe bedeutender und auf die nachfolgenden Künstler höchst einflußreichen Werke schuf. Sein frühstdatiertes: die 6eckige Marmorkanzel im Baptisterium zu Pisa (mit Reliefbildern u. Statuetten), 1260 beendigt. Ein zweites Hauptwerk: Die Kanzel im Dom zu Siena, achteckig, mit 7 Reliefs und je 8 Statuetten an den Brüstungsecken, 1268 mit Hilfe seines Sohnes Giovanni und anderen Schülern vollendet.

Pissaro, Camille, s. K. d. G.

Pitzner, Max, s. K. d. G.

Pleydenwurff, Wilhelm. Deutscher Maler und Zeichner für den Holzschnitt, geb. 1450, gest. 1494, Schüler des M. Wolgemut, thätig in Nürnberg. Von ihm ein Teil der Holzschnitt-Illustration in Schedels Weltchronik (1493).

Plockhorst, Bernhard, s. K. d. G.

Poelemburgh, Cornelis van. Holländischer Maler, geb. 1586 in Utrecht, gest. 1667 daselbst, Schüler von Bloemaert, wurde in Italien Nachahmer Elsheimers. Er malte meist Landschaften mit mythologischen oder arkadischen Scenen. Bilder von ihm in Dresden, München und zahlreichen anderen Museen.

Pöppelmann, Mathaeus Daniel. Baumeister, geb. 1662 in Dresden, gest. 1736 daselbst. Seit 1711 baute er den Zwinger in Dresden in einem höchst geschmackvollen Uebergangsstil vom Barock zum Rokoko. Ferner von ihm das Japanische Palais in Dresden und das sächsische Palais in Warschau.

Pöppelmann, Peter, s. K. d. G.

Pohle, Leon, s. K. d. G.

Pollajuolo, Antonio. Italienischer Erzbildner, Goldschmied und Maler, geb. 1429, gest. 1498, thätig in Florenz und Rom, als Goldschmied der berühmteste seiner Zeit, als Bronzegießer mit Verrocchio Hauptmeister der Glanzzeit der florentinischen Frührenaissance. Hauptwerke seiner plastischen Thätigkeit: Thonbüste eines jungen Kriegers (Mus. Nazionale, Florenz), Bronzegruppe des Herkules und Cacus (im selben Museum), die Bronzegrabdenkmäler für Sixtus IV. und Innocenz VIII. in St. Peter in Rom.

P

Pollajuolo, Piero. Maler u. Bildhauer, geb. in Florenz, jüngerer Bruder des

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

Antonio, gest. vor 1496. Thätig in Florenz und San Gimignano, besonders in der Malerei Neuerer u. Förderer hinsichtlich der Technik, Perspektive u. Entwicklung der Landschaft. Hauptwerke: Krönung Mariä (Pieve zu S. Gimignano), Verkündigung (Gal. zu Berlin).

Polydoros, griechischer Bildhauer aus Rhodos, einer der Schöpfer der berühmten Laokoongruppe, die um 100 vor Christi Geb. ausgeführt, im Jahre 1506 in Rom aufgedeckt wurde und sich jetzt im Belvedere des Vatikans befindet.

Polykleitos. Griechischer Erzbildner im V. Jahrh. vor Chr., geb. in Sikyon, thätig in Argos, einer der epochemachenden griechischen Künstler, der es zuerst unternahm, die Schönheit und Proportionen des menschlichen Körpers theoretisch zu ergründen und in Normalfiguren praktisch zu erweisen; seine berühmteste Statue derart, der sogen. Doryphoros, in Nachbildungen erhalten.

Pontius, Paul, eigentlich Pauwel du Pont. Kupferstecher, geb. 1603 in Antwerpen, gest. 1658, Schüler von L. Vorsterman, einer der vortrefflichen sogenannten Rubensstecher; er stach hauptsächlich nach Rubens und van Dyck.

Pontormo, Jacopo da, eigentlich Jacopo Carrucci. Italienischer Maler, geb. 1494 in Pontormo, gest. 1557 in Florenz, Schüler Lionardos, später des Andrea del Sarto, tüchtig besonders im Porträtfach; (charakteristische Bildnisse in den Uffizien und in der Pitti-Galerie zu Florenz und der Berliner Galerie).

Porcellis, Jan. Holländisch. Marinemaler und Radierer, geb. zu Rotterdam um 1580, gest. 1632 in Souterwoude bei Leiden, thätig in Antwerpen und Haarlem. Ein Seestück von ihm z. B. in der Berliner Galerie.

Pordenone, Giovanni Antonio da, eigentlich Licinio da P. Maler, geb. 1483 zu Pordenone im Friaul, gest. in Ferrara 1539, thätig vornehmlich in Venedig, ausgebildet durch die Vorbilder Giorgiones u. Tizians. Ein Hauptstück seiner durch echt venetianische Fülle und Schönheit und Kraft der Gestalten ausgezeichneten Werke sind die Fresken in der Kirche des Castels Colalto bei Conegliano.

Porta, Giacomo della. Italien. Baumeister, geb. um 1540 in Porlezza, gest. 1604 in Rom, thätig in Genua und Rom (unter Vignola und Michelangelo). Führte die Kuppel von St. Peter aus; von ihm auch die Villa Aldobrandini in Frascati.

Potter, Paul. Holl. Tiermaler und Radierer, geb. zu Enkhuizen 1625, gest. zu Amsterdam 1654, thätig in Delft, im Haag und in Amsterdam. Seine Hauptwerke im Mauritshuis im Haag („Der junge Stier" u. „Die Kuh, welche sich spiegelt"), ferner in der Ermitage zu Petersburg und in der Sammlung des Herzogs von Westminster zu London.

Pourbus, Frans der ält. Vlämischer Maler, geb. zu Brügge 1545, gest. zu Antwerpen 1581, Schüler seines Vaters Peeter und des Frans Floris, thätig zu Brügge und Antwerpen, tüchtig besonders im Porträtfach. Ein Hauptwerk von ihm: Jesus unter den Schriftgelehrten, Triptychon in der Kirche St. Bavo in Gent.

Pourbus, Pieter. Vlämischer Maler, 1510?—1583, thätig in Brügge, vorwiegend als Porträtist, der letzte hervorragende Maler der Brügger Schule; seine Bildnisse ausgezeichnet durch einfache, gediegene Ausführung und sprechende Physiognomik und Charakteristik. Seine Werke meist noch in Brügger Kirchen und der dortigen Akademie

Poussin, Nicolas. Maler, geb. in Villers (Normandie) 1594, gest. 1665 in Rom, thätig in Paris und Rom und hier besonders durch Dominichino und durch Studien nach Raphael und der Antike gebildet. Er ist der Begründer der idealen heroischen Landschaft (Hauptwerke: Landschaft aus der römischen Campagna, staffiert mit Matthäus und dem Engel, in der Berliner Galerie und der „Horentanz" im Hertford House i. London).

Pozzo, Andrea. Baumeister und Maler, geb. 1642 in Trient, gest. 1709 in Wien. Hervorragender Perspektiviker; von ihm die Barockkirche S. Martin in Bamberg.

Pradier, James. Franz. Bildhauer, geb. 1792 in Genf, gest. 1862 in Bougival. Schüler von Lemot, Gérard, und der École des beaux-arts in Paris, weitergebildet in Rom. Unter seinen zahlreichen, elegant gearbeiteten Skulpturen vorwiegend Stoffe der antiken Mythe u. Allegorie u. moderne Porträtbüsten.

Praxiteles d. J. Griech. Bildhauer des 5. Jahrh. v. Chr., wahrscheinlich Sohn des atheniscen Bildhauers Kephisodot, thätig meist in Athen und noch zur Zeit Alexanders des Großen. Seine Kunst bedeutete eine Entwicklung der griech. Plastik nach der Seite der individuell-seelenvollen Schönheit der Menschengestalt und verfeinerten Technik. Ein berühmtes Originalwerk, der Hermes mit dem Dionysoskinde, 1877 in Olympia wieder aufgefunden. (Museum ebendort.) Ein anderes vielgepriesenes Werk von ihm, die Aphrodite von Knidos, in Kopien (Vatikan) erhalten, ebenso der Apollo Sauroktonos (Eidechsentöter) im Vatikan und Louvre in Marmorkopien nach dem Erzoriginale.

Predis, Ambrogio de'. Mailänder Porträt- und Miniaturmaler des 15. Jahrh., Schüler des Lionardo da Vinci, Hofmaler des Lodovico il Moro, thätig auch für Kaiser Maximilian, dessen Porträt er malte (Museum zu Wien).

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

P

Preißler. Bekannte Maler- u. Kupferstecherfamilie in Nürnberg im 17. u. 18. Jahrhundert, deren Stammvater Daniel Preißler (1627—1665) und deren spätere Glieder Johann Daniel, Johann Martin, Georg Martin, Johann Georg, Valentin Daniel und Johann Justus waren.

Prell, Hermann Heinrich, s. K. d. G.

Preller, Friedrich d. Ae., Maler, geb. 25. 4. 1804 in Eisenach, gest. 23. 4. 1878 das. Ausgebildet an der Antwerpener Akademie unter van Brée und in Rom unter J. A. Koch, Schützling Goethes und des Herzogs Karl August von Weimar. Die süditalische und die norwegische Landschaft giebt er in grandioser Auffassung in seinen Gemälden wieder. Berühmt seine Odysseelandschaften, in erster Fassung im Römischen Hause in Leipzig, in erweiterter im Museum zu Weimar.

Priestman, Arnold, s. K. d. G.

Previtali, Andrea. Maler, geb. in Bergamo um 1480, gest. 1528. Schüler des Giovanni Bellini, thätig in Bergamo. Bilder von ihm in Venedig, Bergamo, Dresden, London und Museen anderer Städte.

Primaticcio, Francesco. Italienischer Maler, geb. 1504 in Bologna, gest. 1570 in Paris, wohin er von Franz I. zur Ausschmückung des Schlosses von Fontainebleau berufen worden war. Seine dekorativen Arbeiten dort sind meist zerstört; erhalten in Fontainebleau ein Tafelbild mit der Diana.

Procaccini, Camillo. Maler, geb. 1546 in Bologna, gest. 1626 in Mailand, thätig in Mailand. Er schuf zahlreiche dekorative Gemälde in Mailänder Kirchen; von seinen Tafelgemälden mit dramatisch erregten Darstellungen finden sich auch in deutschen Galerien, z. B. Dresden und München, charakteristische Proben.

Propheter, Otto, s. K. d. G.

Protogenes. Griech. Maler des 4. Jahrhunderts v. Chr., Zeitgenosse u. Freund des Apelles, mit dem er in täuschender Naturwahrheit in seinen Malereien gewetteifert haben soll.

Prudhon, Pierre Paul. Maler, geb. 4. 4. 1758 in Cluny, gest. 16. 2. 1823 in Paris. Gebildet in Dijon u. in Italien, wo er namentlich Lionardo da Vinci studierte. Zurückgekehrt nach Paris, trat er in einen gewissen Gegensatz zur herrschenden David-Schule und malte am liebsten Grazien und Amorinen in weichen, lebenswarmen Formen und im Spiel von Licht und Schatten. In weiten Kreisen bekannt wurde er 1808 durch das Bild: die Gerechtigkeit und die göttliche Rache das Verbrechen verfolgend; jetzt in London.

Puget, Pierre. Französ. Barockbildhauer, auch Architekt u. Maler. Ausgebildet in Italien, wo er die Kunstweise Berninis kennen lernte; zurückgekehrt wurde er einer der kraftvollsten Vertreter des französischen Barockstils. Unter seinen plastischen Arbeiten ragen hervor: Der hl. Sebastian (ein Schaustück der Anatomie u. Bewegung) in S. M. da Carignano in Genua; Milon von Kroton, im Louvre; ferner das Relief: Alexander bei Diogenes, auch im Louvre.

Pugin, Edward Welby. Englischer Baumeister (1834—1875), Vertreter des neugotischen Stils, in welchem er in England u. Irland, auch in Belgien, zahlreiche Kirchen und Profangebäude aufführte.

Puvis de Chavannes, Pierre Cécile. Französischer Maler, geb. 14. 12. 1824 in Lyon, gest. 24. 10. 1898 in Paris. Schüler von Scheffer u. Couture, entwickelte einen eigenartigen, auf monumentale Größe und Einfachheit gerichteten Stil, der epochemachend für die moderne Wandmalerei in Frankreich wurde. Hauptwerke: die Fresken im Pantheon, Hemicycle für die Sorbonne und Tafelgemälde: Der arme Fischer, im Luxembourg.

Pijnacker, Adam. Holländ. Landschaftsmaler, geb. 1622 in Pijnacker bei Delft, gest. in Amsterdam 1673, thätig in Schiedam und Amsterdam. Meist gab er in seinen Landschaftsbildern italienische Scenerien in einer an Jan Both erinnernden Auffassung. Fast in allen größeren Galerien Bilder von ihm.

Pythios. Griech. Baumeister u. Bildhauer des 4. Jahrh. v. Chr., Erbauer des Mausoleums in Halikarnaß, eines der 7 Weltwunder des Altertums.

Pyrgoteles. Griech. Gemmenschneider des 4. Jahrh. Wegen der Feinheit seiner Arbeit soll ihm allein von Alexander d. Gr. zugestanden sein, letzteren im Gemmenschnitt zu porträtieren.

Quast, Pieter Jansz. Holländ. Genremaler, geb. 1606 in Amsterdam, gest. das. 1647; die besten unter seinen oft grotesken Bauernscenen ähneln den Werken Adriaen Brouwers.

Quellinus, Arthus. Bildhauer, geb. 1609 in Antwerpen, gest. 1668 das. Schüler des Duquesnoy. Zahlreiche dekorative Arbeiten von ihm im Amsterdamer Rathaus (dem jetzigen königl. Palais), das. auch die beiden großen Giebelkompositionen, welche die Seemacht Amsterdams verherrlichen.

Quercia, Jacopo della. Italienischer Bildhauer u. Baumeister, geb. um 1371 in Quercia bei Siena, gest. 1438. Der bedeutendste Plastiker der sienesischen Schule. Werke von ihm: die Fonte Gaja auf dem Campo in Siena (Reste im Dom er-

P

R

halten), der große Taufbrunnen in S. Giovanni in Siena, das Grabmal der Maria del Caretto im Dom zu Lucca, Skulpturen am Hauptportal von S. Petronio in Bologna u. das herrliche Grabmal des Bentivogli in S. Giacomo Maggiore in Bologna.

Raeburn, Sir Henry. Geb. 4. 3. 1756 in Stockbridge bei Edinburgh, gest. 8. 7. 1823 in Edinburgh. Namhafter schottischer Porträtmaler. Ohne fremde Schulung gelangte er allein durch sein Talent dazu, der bevorzugte Porträtist des englischen Königs u. der schottischen Großen zu werden. Freund Walter Scotts, dessen Porträt zu seinen besten gehört.

Rafael, s. **Santi.**

Raffaëlli, Jean François, s. K. d. G.

Raffet, Denis Auguste Marie. Zeichner u. Lithograph, geb. 2. 3. 1804 in Paris, gest. 16. 2. 1860 in Genua. Seine Skizzen aus dem Militärleben, besonders der napoleonischen Zeit, sind ausgezeichnet durch Geist und Schärfe. Die Lithographien erschienen zum Teile in Folgen wie: Petit Album militaire, Siège de la citadelle d'Anvers, Retraite et Prise de Constantine; berühmte Einzelblätter sind: Vive la République; la dernière charge des lanciers rouges à Waterloo; la prise du fort Malgrave; la grande revue.

Rahl, Karl. Porträt- u. Historienmaler, geb. 13. 8. 1812 in Wien, gest. 9. 7. 1865 daselbst. Gebildet auf der Wiener Akademie (an der er später als Professor wirkte) und auf weiten Reisen. Er war ein begeisterter Verehrer Genellis, an dessen Kunstweise manche seiner Werke erinnern. Ein Hauptwerk: Kriemhild nennt Hagen den Mörder Siegfrieds (Wiener Museum). Ein für die Schackgalerie bestimmtes groß angelegtes Bild, „Cimbernschlacht", blieb wegen des plötzlichen Todes des Künstlers unvollendet; dagegen besitzt die Schackgalerie mehrere seiner Porträts.

Raibolini, Francesco di Marco, gen. Francia. Haupt der Bologneser Malerschule, geb. zu Bologna um 1450, gest. das. 1517. Schüler vermutlich von Francesco u. Lorenzo Costa, später wohl durch Werke Peruginos und Rafaels förderlich beeinflußt. Aus der Frühzeit seines Schaffens besitzt die Berliner Galerie eine heil. Familie und vom Jahre 1502 eine thronende Madonna mit Heiligen; ein anderes in Farbe und Stimmung vortreffliches Bild bewahrt die Münchener Pinakothek. Andere Hauptwerke sind in Bologna, Parma, Mailand, London zu finden. Francia war auch ein ausgezeichneter Porträtist, zugleich auch Goldschmied, besonders Niellator, Stempelschneider u. Baumeister. Seine Söhne Giacomo u. Giulio waren auch als Maler u. Kupferstecher in Bologna thätig, erreichten aber die künstlerische Höhe, zu der der Vater sein Schaffen erhoben, nicht vollständig.

Raimondi, Marc Antonio. Kupferstecher, geb. um 1488 in Bologna, Schüler des Francia, später hauptsächlich in Rom bei Rafael mit Kupferstichreproduktionen nach dessen Entwürfen und Gemälden thätig. Im Jahre 1510 stach R. aus Michelangelos verschollenem Karton die berühmte Gruppe der „Kletterer", und nach Rafaels Tode 1520 schloß er sich dessen Schüler Giulio Pippi an. Vor 1534 ist er, vermutlich in Bologna, gestorben.

Ramberg, Arthur Georg, Freiherr von. Historien- u. Genremaler, geb. 4. 9. 1819 in Wien, gest. 5. 2. 1875 in München, Schüler von Hübner, später Professor an der Kunstschule in Weimar und der Akademie in München. Von ihm Fresken im Lutherzimmer der Wartburg, ein Oelgemälde „Nach Tisch" in der Neuen Pinakothek zu München.

Raoux, Jean. Franz. Maler, geb. 1677 in Montpellier, gest. 1734 in Paris, Schüler des Jean Ranc in Montpellier, dann des Louis de Boullogne zu Paris; thätig hauptsächlich in letzterer Stadt. Er malte Stoffe aus der griech.-römischen Sage u. Geschichte, aber auch genreartige Bilder (Junge Mädchen von der Großmutter überrascht, Mus. zu Marseille) u. Porträts. Bilder von ihm in den Museen des Louvre, von Bordeaux, Montpellier, auch in Berlin, Florenz u. a.

Raphon, Hans. Westfälischer Maler, geb. vermutlich in Northeim, gest. um 1528, thätig in Einbeck. Große Altarwerke von ihm in Hannover (Prov.-Mus. u. Cumberland-Gal.), in Hildesheim (Michaeliskirche), im Dom von Halberstadt, im Alexanderstift in Einbeck und noch anderen Orten.

Raschdorff, Julius. Baumeister, geb. 2. 7. 1823 in Pleß, Schüler der Berliner Bauakademie. Im J. 1853 wurde er Stadtbaumeister von Köln, 1878 wurde er Baurat u. Professor an der Berliner Bauakademie, thätig in Berlin. Von seinen zahlreichen Bauten seien nur genannt: das Wallraf-Richartz-Museum u. das neue Stadttheater in Köln, das rheinische Provinzialständehaus in Düsseldorf, die Reichspostgebäude zu Braunschweig, Münster und Heidelberg, die engl. Kirche im Garten des Schlosses Monbijou. Seit mehreren Jahren ist er im Verein mit seinem Sohne Otto (Regierungsbaumeister u. Professor am Charlottenburger Polytechnikum) mit dem Bau des gewaltigen Berliner Doms beschäftigt. — Herausgeber mehrerer bauwissenschaftlicher Studien und Abbildungswerke.

R

Rau, Ernst. Bildhauer, geb. 1838 in

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

Biberach, gest. 24. 8. 1875 in Stuttgart. Schüler der dortigen Kunstschule, später in Berlin. Von ihm die Germania des Kriegerdenkmals in Stuttgart und die Schillerstatue zu Marbach.

Räuber, Wilhelm Karl, s. K. d. G.

Rauch, Christian. Bildhauer, geb. 2. 1. 1777 in Arolsen, gest. 3. 12. 1857 in Dresden. Herangebildet hauptsächlich durch das Studium der Antike und der Werke Thorwaldsens, thätig in Rom u. Berlin. Das schöne Grabdenkmal der Königin Luise im Mausoleum zu Charlottenburg begründete seinen Ruhm; danach schuf er eine große Zahl charaktervoller Porträtbüsten, Statuen u. Denkmäler, darunter sein Hauptwerk, die Reiterstatue Friedrichs des Großen auf reliefgeschmücktem Sockel vor dem königl. Schlosse zu Berlin.

Raupp, Karl, s. K. d. G.

Ravesteyn, Jan Anthonisz van. Holländ. Porträtmaler, geb. um 1572, gest. im Haag 1657. Seine besten Bilder, z. B. die Scharfschützengruppe von 1616 u. 1618 im Municipial-Museum im Haag zählen zu den vortrefflichsten Werken holländ. Porträtkunst. Reich an seinen Porträts ist besond. das Mauritshuis im Haag.

Recknagel, Otto, s. K. d. G.

Reinicke, René, s. K. d. G.

Reiniger, Otto, s. K. d. G.

Rembrandt, Harmensz. van Rijn. Maler u. Radierer, geb. zu Leyden 1606, gest. zu Amsterdam 1669, Schüler von J. van Swanenburgh und Pieter Lastman, seit 1631 in Amsterdam thätig und von bedeutendem Einfluß nicht nur auf die große Zahl seiner Schüler, sondern auf fast alle namhaften niederländischen Maler seiner Zeit. Er übertraf sie alle an echt malerischer Begabung: seine intime Auffassung, seine geniale Meisterschaft in der Erfindung und Handhabung der malerischen Ausdrucksmittel, seine Farbenglut und sein Helldunkel erregen noch heute hohe Bewunderung. Erhalten sind von seinen Werken gegen 500 Gemälde, 275 Radierungen und gegen 1500 Handzeichnungen. Hervorragende Perlen seiner Porträtkunst bewahrt das Reichsmuseum zu Amsterdam in dem großen Schützenbilde der „Nachtwache" und in dem wunderbar lebenswarmen Porträt der „ouden Vas", ferner der sog. „Judenbraut" und den „Staalmeesters". Auch sind die Museen des Haag, von Petersburg, Berlin, Kassel besonders reich an seinen Werken. — Unter seinen wunderbar künstlerischen Radierungen gilt das sogen. Hundertguldenblatt, die Krankenheilung durch Christus, als das Hauptwerk.

Reni, Guido. Maler und Radierer, geb. 1575 in Calvenzano bei Bologna, gest. 1642 das. Schüler der Akademie der Carracci, in seiner Frühzeit Naturalist, später Eklektiker besonders Rafaelischer Vorbilder. Sein Hauptwerk: das schöne Deckengemälde im Palazzo Rospigliosi in Rom mit der Darstellung der Aurora mit Phöbus und den Horen. Ferner zahlreiche Altarwerke und „empfindsame Halbfiguren" von Heiligen in zahlreichen Kirchen und Sammlungen.

Renouard, Paul, s. K. d. G.

Repin, Ilja Jefimowitsch, s. K. d. G.

Rethel, Alfred. Maler u. Zeichner, geb. 15. 5. 1816 in Diepenbend bei Aachen, gest. 1. 12. 1859 in Düsseldorf. Schüler von Veit in Frankfurt. In den Jahren 1847—52 malte er sein Hauptwerk, die 8 Fresken aus der Geschichte Karls des Großen im Rathaussaal zu Aachen. Berühmt sind ferner seine Totentanzzeichnungen und die Folge farbiger Zeichnungen, die Hannibals Zug über die Alpen schildern.

Rettig, Heinr., s. K. d. G.

Reusch, Friedr., s. K. d. G.

Reynolds, Sir Joshua. Englischer Porträtmaler, geb. 1723 in Plympton bei Plymouth, gest. 1792 in London. Schüler von Hudson, weitergebildet auf Reisen, besonders in Italien, wo ihn die Werke Michelangelos fesselten. Er soll über 2000 Bildnisse gemalt haben, in deren vielen er sich als hervorragender Kolorist und Seelendarsteller bewährt. Mit Romney zählt er zu den besten englischen Porträtisten des 18. Jahrh. Aus der Zahl der berühmten Bildnisse seien nur das des Lord Heathfield und das der Mrs. Siddons als tragische Muse erwähnt.

Rheinhold, Hugo, s. K. d. G.

Ribera, Jusepe de, gen. „Spagnoletto". Ital.-span. Maler u. Kupferstecher, geb. 1588 in Jativa (Valencia), gest. 1652. In Valencia u. in Italien gebildet, von Caravaggio beeinflußt, thätig hauptsächlich in Neapel als Haupt der dortigen Schule. Seine Stoffe entnahm er häufig den Märtyrerlegenden; seine Bilder fallen auf durch den scharfen Realismus und die extatische Belebung seiner Figuren und das kontrastreiche Kolorit. Hauptwerke: die Pietà u. die Kommunion in San Martino zu Neapel u. die Conception zu Salamanca.

Ribot, Théodule. Französischer Maler u. Radierer, geb. 1823 in Breteuil, gest. 11. 9. 1891 in Colombes bei Paris. Seine bedeutendsten Gemälde: ein heil. Sebastian u. Jesus unter den Schriftgelehrten, beide im Luxembourg-Museum.

Ricard, Auguste, gen. de Monferrand. Französ. Baumeister, geb. in Chaillot (Seine) 1786, gest. in St. Petersburg 1858, thätig in Rußland. Hauptwerk: die Isaakkirche in Petersburg, an der 40 Jahre gebaut wurde.

Ricciarelli, Daniele, gen. Daniele da

Volterra. Maler u. Bildner, geb. 1509 in Volterra, gest. 1566 in Rom. Schüler von Sodoma u. Peruzzi, später von Perino del Vaga u. Michelangelo. Sein Hauptwerk: die Fresken in der Orsinikapelle der Trinità de' Monti-Kirche in Rom; darunter die berühmte Kreuzabnahme, die auf einen Entwurf Michelangelos zurückgehen soll.

Riccio, s. **Briosco**, Andrea.

Richter, Adrian Ludwig. Maler und Zeichner, geb. 28. 9. 1803 in Dresden, gest. 19. 6. 1884 in Loschwitz bei Dresden, thätig daselbst. In seinen Gemälden behandelt er landschaftliche Motive gewöhnlich in Verbindung mit einem stimmungsvollen Vorgang aus dem Volksleben; solche Bilder in den Museen zu Berlin, Dresden und Leipzig. Seine größte Bedeutung liegt auf dem Gebiete der Holzschnittillustration, für die er in schier unerschöpflicher Fülle stillglückliche Scenen aus dem Volks- u. Kinderleben entworfen hat.

Richter, Albert. Deutscher Tier- u. Jagdmaler, geb. 29. 7. 1845 in Dresden, gest. 23. 6. 1898 daselbst.

Richter, Gustav, s. K. d. G.

Ridinger, Johann Elias. Kupferstecher u. Maler, geb. 1698 in Ulm, gest. 1767 in Augsburg. Seine Tierdarstellungen in Kupferstichfolgen und Oelgemälden erfreuten sich bis in die Gegenwart großer Popularität.

Riefstahl, Wilhelm. Landschafts- und Genremaler, geb. in Neustrelitz 15. 8. 1827, gest. in München 11. 10. 1888, Schüler von Schirmer, thätig in Karlsruhe und München. Gemütvoll aufgefaßte und koloristisch reizvolle Darstellungen aus den Tiroler und Schweizer Hochgebirgsthälern. Bilder von ihm in der Nationalgalerie zu Berlin, im Karlsruher, Dresdener und Leipziger Museum.

Riemenschneider, Tilmann. Bildhauer und Schnitzer, geb. 1460 in Osterode im Harz, gest. 1531 in Würzburg, thätig daselbst, einer der geschmackvollsten deutschen Bildner am Ausgang des Mittelalters und Beginn der Neuzeit. Hauptwerke: die Maria im Rosenkranz, Schnitzwerk in der Kirche zu Volkach am Main und das schöne Grabmal Kaiser Heinrichs II. u. seiner Gemahlin im Dom zu Bamberg.

Riemerschmid, Richard, s. K. d. G.

Rietschel, Ernst. Bildhauer, geb. 15. 12. 1804 in Pulsnitz, gest. 21. 2. 1861 in Dresden, Schüler der Dresdener Akademie und Rauchs in Berlin. Hauptwerke: Das Hochrelief im Giebelfelde des Berliner Opernhauses, eine Pietà für die Vorhalle der Friedenskirche zu Potsdam, die Kolossalstatuen von Schiller und Goethe (im Zeitkostüme) für Weimar. Seine Werke in Abgüssen im Rietschel-Museum zu Dresden.

Rigaud, Hyacinthe. Französischer Porträtmaler, geb. 1659 in Perpignan, gest. 1743 in Paris, der bevorzugte Maler des prachtliebenden Hofes Ludwigs XIV., dessen hervorragende Persönlichkeiten sein Pinsel mit aller charakteristischen Vornehmheit u. Eleganz der Zeit wiedergab. Hauptbilder von ihm im Louvre zu Paris.

Ring. Westfälische Malerfamilie tom Ring im 16. Jahrh., deren Vertreter Ludger der ältere, Hermann und Ludger der jüngere sind. Außer in biblischen Darstellungen zeichnen sie sich durch höchst sorgfältig ausgeführte Porträts aus. Bilder in Münster, Provinzial-Museum und in der Berliner Galerie.

Rivalto, Augusto, s. K. d. G.

Rizzo, Antonio. Italienischer Bildhauer, geb. in Verona um 1430, gest. nach 1498, thätig in Venedig, einer der geschmackvollsten Renaissancebildner Venedigs. Von ihm das Grabmal des Dogen Tron in S. Maria dei Frari, das zu den großartigsten Grabmälern Venedigs gehört.

Robbia. Florentiner Bildhauerfamilie des 15. u. 16. Jahrhunderts, dessen hervorragende Glieder sind: **Luca** della Robbia in Florenz (1399—1482), Schüler Donatellos, Erz- u. Marmorbildner und Erfinder der farbig glasierten Thonreliefs. Hauptwerk: Die Kanzel des Doms von Florenz mit 10 Reliefs singender Kinder (jetzt im Museum des Doms); **Andrea** della Robbia, 1435—1525 in Florenz, Neffe und Schüler des Luca, hauptsächlich Thonbildner.

Robert, Leopold. Französ. Maler und Kupferstecher, geb. 1794 in La Chaux-de-Fonds (Neufchâtel), gest. 1835 in Venedig, Schüler von Charles Girardet und David, weitergebildet in Rom. Hier fand er den Stoff zu seinen berühmt gewordenen Darstellungen aus dem italienischen Volksleben. Hauptbilder: Rückkehr von der Pilgerfahrt zur Madonna dell' Arco (1827) und die Ankunft der Schnitter in den pontinischen Sümpfen.

Robusti, Jacopo, genannt Tintoretto. Maler, geb. 1518 in Venedig, gest. 1594 daselbst, Schüler Tizians, schuf dramatisch bewegte, effektvolle Historienbilder und Porträts. Zahlreiche, z. T. riesige Gemälde von ihm im Dogenpalaste und in der Scuola di S. Rocco in Venedig und Porträts im Palazzo Pitti und den Uffizien in Florenz u. vielen anderen Sammlungen.

Roche, Alexander, s. K. d. G.

Rochegrosse, Georges, s. K. d. G.

Rocholl, Theodor, s. K. d. G.

Rodin, Auguste, s. K. d. G.

Roebbecke, Moritz, s. K. d. G.

Röber, Fritz, s. K. d. G.

Röchling, Karl, s. K. d. G.

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

R

Rohlfs, Christian, s. K. d. G.
Roll, Alfr., Ph., s. K. d. G.
Rolshoven, Julius, s. K. d. G.
Romano, Giulio, siehe Pippi.
Rombouts, Theodor. Genremaler, geb. 1597 zu Antwerpen, gest. 1637 daselbst, Schüler von A. Janssens und auf Reisen in Italien von Caravaggio beeinflußt. Charakteristische Bilder von ihm: Der Zahnbrecher und Die Kartenspieler im Museum zu Madrid, Die Sänger mit dem Zitherspieler in München.
Romney, George. Englischer Historien- und Porträtmaler, geb. zu Dalton (in Lancashire) 1734, gest. 1802 in Kendal. Er gehört mit Reynolds und Gainsborough zu den größten englischen Porträtisten des 18. Jahrh. Werke von ihm in der National-Galery zu London u. Edinburg, im Royal Institution zu Liverpool u. im South-Kensington Museum.
Roos, Philipp Peter, genannt Rosa di Tivoli. Landschafts- und Tiermaler, geb. in Frankfurt a. M. 1657, gest. in Rom 1705, Schüler seines Vaters Johann Heinrich Roos, ausgebildet in Italien. Ein häufig wiederkehrendes Motiv in seinen Bildern sind Hirten mit Herden bei Tivoli (Gal. Dresden).
Rops, Félicien. Radierer, Lithograph u. Maler, geb. 10. 7. 1833 in Namur, gest. 22. 8. 1898 in Essonnes, thätig besonders in Paris. Meist satirische, bisweilen cynische Darstellungen aus dem modernen Gesellschaftsleben in eminenter Technik; auf dem Gebiete der Radierung liegen die wertvollsten Erzeugnisse seiner Kunst.
Rosa, Salvator. Maler und Radierer, geb. 1615 in Renella bei Neapel, gest. 1673 in Rom, Schüler von Falcone, malte Schlachten und Marinen, am besten Landschaften in eigenartig romantischer Stimmung und Beleuchtung. Berühmt seine Landschaften im Pitti-Palast in Florenz.
Roselli, Cosimo. Italienischer Maler, geb. in Florenz 1439, gest. 1507 daselbst, Schüler von Benozzo Gozzoli, thätig in Lucca, Florenz und Rom; an letzterem Orte beteiligt an den Wandgemälden der Sistina (Bergpredigt).
Rosello, Joaquin, s. K. d. G.
Rosen, Graf J. G. O. v., s. K. d. G.
Rossellino, Antonio. Bildhauer und Baumeister, geb. um 1427 in Settignano, gest. um 1478. Ein Hauptwerk, das Grabmal des Kardinals Johann von Portugal in S. Miniato bei Florenz; seine schönste Statue die lebensgroße Marmorfigur des heil. Sebastian in der Pieve zu Empoli (1457). Von seinen dekorativen Arbeiten verdient der schöne Marmorbrunnen, aus einer Grotte der Villa Castello, jetzt im Palazzo Pitti, die erste Stelle.
Rossellino, Bernardino. Baumeister u. Bildhauer, geb. 1409 zu Florenz, gest. 1464, schließt sich in seiner Kunst an Leon Bat. Alberti und Donatello an. Erbauer des Doms und des Palazzo Piccolomini in Pienza und als Bildhauer Schöpfer prächtiger dekorativer Skulpturen, darunter sein Hauptwerk, das Grabmal des florentiner Staatssekretärs Lionardo Bruni in S. Croce zu Florenz (ein Typus für das Flachnischengrab der Frührenaissance).
Rossetti, Dante Gabriel. Engl. Maler, geb. 12. 5. 1828 in London (von italienischen Eltern), gest. 9. 4. 1882 in Birchington bei Margate. Schüler der Akademie und dann des Madox Brown, Begründer der präraphaelitischen Richtung. Von seinen zart empfundenen und feingestimmten Werken seien genannt: Beata Beatrix, Dantes Vision, Sibylla Palmifera.
Roty, Louis Oskar. Französ. Medailleur, geb. 12. 6. 1846 in Paris, Schüler von Dumont und Ponscarme, einer der Erneuerer der französischen Plaketten- und Medaillenkunst. Eine reichhaltige Sammlung seiner vorzüglichen Arbeiten in der Hamburger Kunsthalle.
Rottmann, Karl. Landschaftsmaler, geb. 11. 1. 1798 in Handschuhsheim bei Heidelberg, gest. 7. 7. 1850 in München. Seine bekanntesten Monumentalmalereien in München in den Arkaden des Hofgartens und griechische Landschaften in der neuen Pinakothek. Nach diesen malte er vorzugsweise Oelbilder, Landschaften in eigenartigem Stilgepräge und Kolorit.
Rousseau, Pierre Etienne Théodore. Landschaftsmaler, geb. in Paris 15.4.1812, gest. 22. 12. 1867 in Barbizon. Mitbegründer der berühmten Schule von Barbizon, jener für die moderne Landschaftsmalerei höchst bedeutungsvollen Vereinigung von genialen Künstlern wie Corot, Daubigny, Diaz, Dupré, die den „Paysage intime", die stimmungsvolle, in ihrem eigenartigen Charakter und in ihrer Totalität aufgefaßte Landschaft mit bisher unbekannter koloristischer Kraft zur Darstellung brachten. Seine Hauptwerke, in Frankreich lange verkannt, befinden sich in Amerika. Im Musée du Louvre in Paris der herrliche „Sonnenuntergang in Fontainebleau" und 5 andere Landschaften.
Rubens, Petrus Paulus. Vlämischer Maler, geb. 1577 in Siegen bei Köln, gest. 1640 in Antwerpen, Schüler von Verhaegt, A. van Noort und Otto van Veen, thätig seit 1600 in Italien, wo er Hofmaler des Vincenzio Gonzaga, Herzogs von Mantua, wurde, 1605 in Madrid, seit 1608 wieder in Antwerpen. Häufig riefen ihn fernerhin diplomatische Aufträge an den französischen, spanischen u. englischen Hof, neben denen

R

auch größere künstlerische Aufgaben Erledigung fanden. So 1620—25 eine Folge von 21 großen Gemälden für Maria von Medici für den Palast des Luxembourg (jetzt im Louvre). Seine Hauptwerke aus früherer Zeit, wo Beihilfe von Schülern noch nicht in Betracht kommt: Ildefonsoaltar 1609, jetzt in der Wiener Galerie, die Aufrichtung des Kreuzes (1610) und die Kreuzabnahme (1611) im Dom zu Antwerpen, Anbetung und Fischzug in Mecheln, Anbetung der Könige im Museum zu Madrid. Sein Stoffgebiet ist universal; neben gewaltigen, feierlich und weltlich zugleich aufgefaßten Andachtsbildern, schuf er mit poetischer Kraft allegorische, mythologische, historische Malereien, Schlachten, Tierkämpfe, Liebes- u. Volksscenen, ferner vortreffliche Landschaften und Porträts. In deutschen Museen ist er in der Münchener Pinakothek am glänzendsten vertreten.

Rude, François. Bildhauer, geb. 1784 in Dijon, gest. 3. 11. 1855 in Paris, thätig in Brüssel und Paris, Anhänger der klassizistischen Richtung; zahlreiche Arbeiten von ihm im Schloß Tervueren bei Brüssel. Hauptwerke: Neapolitanischer Fischerknabe und Die Jungfrau von Orléans (beide Marmorfiguren im Louvre) und das berühmte Relief: Le départ ou la Marseillaise am Arc de Triomphe de l'Etoile in Paris.

Rugendas, Georg Philipp. Schlachtenmaler, geb. 1666 in Augsburg, gest. 1742 daselbst. Charakteristische Bilder von ihm in der Braunschweiger Galerie.

Ruisdael, Jacob Isaacksz van. Holländischer Landschafts- und Marinemaler, geb. in Haarlem 1628, gest. daselbst 1682, thätig in Haarlem u. Amsterdam. Seine landschaftlichen Motive entnahm er häufig den deutschen Grenzgebieten Cleve, Berg u. den Teutoburger Wald. Seine Landschaften gehören zu den besten Leistungen dieser Art im 17. Jahrh. Hauptwerke im Königl. Museum des Haag, in Amsterdam und Dresden.

Ruisdael, Salomon, siehe **Ruysdael**.

Runge, Philipp Otto. Maler, geb. 23. 7. 1777 in Wolgast, gest. 2. 12. 1810 in Hamburg, ausgebildet in Hamburg, an der Kopenhagener und Dresdener Akademie, befreundet und geistesverwandt mit Tieck und Schlegel, thätig in Hamburg, hauptsächlich als Porträtmaler. Er ist ein Neuerer hinsichtlich der Licht- und Lufteffekte, ein Vorläufer der Freilichtmaler, ohne von seiner Zeit verstanden zu sein und Nachfolger gefunden zu haben. Treffliche Proben seiner Kunst in der Hamburger Kunsthalle.

Rupprecht von der Pfalz (3. Sohn des „Winterkönigs"). Radierer u. Schabkünstler, geb. 1619 in Prag, gest. 1682 in London, nicht Erfinder, aber einer der ersten Ausüber der effektvollen Schab- oder Schwarzkunstmanier.

Ruijsch, Rachel. Holländische Blumenmalerin, geb. 1664 in Amsterdam, gest. 1750 daselbst, thätig in Amsterdam und Düsseldorf, Hofmalerin des Pfalzgrafen Johann Wilhelm. Ihre mit großer Feinheit ausgeführten Blumen- und Fruchtstücke wurden weit bekannt und sind noch heute hochgeschätzt. Bilder von ihr in den meisten größeren Galerien, z. B. in Amsterdam, Berlin, Braunschweig, Dresden, Haag.

Ruß, Robert, s. K. d. G.

Ruths, Valentin, s. K. d. G.

Ruysdael, Salomon. Holländischer Landschaftsmaler, geb. zu Beginn des 17. Jahrh. wahrscheinlich in Haarlem, wo er 1670 verstarb; thätig nur in Haarlem, als einer der Hauptmeister der berühmten holländischen Landschaftsmalerei, von Einfluß auf seinen Neffen und Schüler Jacob van Ruisdael. Fast in allen größeren Museen und Sammlungen findet man Werke von ihm.

Ryſſelberghe, Theo van, s. K. d. G.

Sadeler. Belgische Stecherfamilie am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrh., deren bekannteste Mitglieder Johann, Raffael und Egidius (Gillis) Sadeler auch in Deutschland (Bayern u. Oesterreich) thätig waren. Der geschickteste von ihnen ist Egidius (1570—1629), der prächtige Porträts meist nach eigner Zeichnung und landschaftliche Motive nach P. Bril und vielen anderen niederländ. u. italienischen Malern stach.

Saftleven, Cornelis. Holländ. Maler, geb. 1606 in Rotterdam, gest. 1681 daselbst, beeinflußt von Brouwer und Teniers. Er malte Landschaften, Tierbilder und ländliche Interieurs, deren beste im Rijksmuseum zu Amsterdam, in den Galerien von Prag und Madrid sind.

Saftleven, Hermann d. jüng. Maler und Radierer, Bruder des Cornelis, geb. 1609 in Rotterdam, gest. 1685 in Utrecht. Er malte häufig Rheinlandschaften. Bilder von ihm in den Museen von Aachen, Amsterdam, Berlin, Brüssel, Dresden, München, London u. vielen anderen.

Saltzmann, Karl, s. K. d. G.

Salvi, Giovanni Battista, genannt Sassoferrato. Maler, geb. im Schloß Sassoferrato bei Urbino 1605, gest. in Rom 1685. Er bildete sich hauptsächlich durch Werke Rafaels und der Bologneser Schule und sein Name wurde populär durch seine zahlreichen gefühlvollen Madonnenbilder, von denen die „Madonna del Rosario" in S. Sabina in Rom hervorgehoben sein mag.

Samberger, Leo, s. K. d. G.

Sandrart, Joachim von. Maler, geb. in

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

Frankfurt a. M. 1606, gest. in Nürnberg 1688, malte Porträts und Andachtsbilder, bekannt besonders als Verfasser seiner umfassenden Künstlergeschichte: Teutsche Akademie, Nürnberg 1675—79.

Sandreuter, Hans, s. K. d. G.

Sangallo, Antonio da, jüng. Italien. Architekt, geb. 1483 in Mugello bei Florenz, gest. 1546, Schüler Bramantes, thätig hauptsächlich in Rom, wo er mehrere Paläste und die Kirche S. Maria di Loreto ausführte und nach Rafaels Tode 1520 Bauleiter von S. Peter wurde.

Sangallo, Giuliano und Antonio da. Hervorragende Architekten der italienischen Renaissance. Von **Giuliano** (1445—1516) in Florenz ein reizender Zierbau: die Sakristei von S. Spirito; in Prato die Kirche S. Maria delle Carceri, auch eine Zeit lang Bauleiter von S. Peter in Rom. Sein Bruder, **Antonio da Sangallo**, d. ältere (1455—1534), baute als sein Hauptwerk die Kirche: Madonna di San Biagio in Montepulciano.

Sanmicheli, Michele. Italienischer Baumeister, geb. in Sanmichele 1484, gest. 1559 in Venedig. Er repräsentiert in seinen Gebäuden die Blütezeit der Renaissancebaukunst in Verona. Nachfolger Bramantes. Von ihm Palazzo Bevilacqua in Verona und Palazzo Grimani in Venedig.

Sansovino, Andrea, eigentlich Andrea Contucci. Bildhauer und Baumeister, geb. 1460 in Monte Sansovino, gest. 1529 daselbst, Schüler des Andrea del Pollajuolo in Florenz, der erste und beliebteste von den Bildhauern, die die Skulptur der Hochrenaissance vertreten. Seine Werke zeigen eine starke Beeinflussung von der Antike. Hauptwerke: die beiden Prälatengrabmäler (Basso und Sforza Visconti) im Chor von S. Maria del Popolo in Rom.

Santi, Raffaello. Maler und Architekt, geb. in Urbino 1483, gest. in Rom am Charfreitag 1520, Schüler seines Vaters Giovanni Santi, Gehilfe des Pietro Perugino zu Perugia, in Florenz durch die Werke Lionardos u. Fra Bartolommeos, später in Rom durch Michelangelo in seiner Entwicklung gefördert. Thätig in Perugia, Urbino, Siena, Florenz, seit 1508 dauernd in Rom. Seine Schaffenszeit umfaßt die glanzvollste Periode der Renaissance, deren Hauptgestirn er mit Michelangelo ist. Aus der Zahl seiner erhaltenen Werke seien hier nur die allerberühmtesten genannt: Das Sposalizio in der Brera von Mailand (1504), Die Madonna del Granduca (Palazzo Pitti zu Florenz), Die Grablegung (Gal. Borghese, Rom), die Wand- und Deckenmalereien in den Stanzen des Vatikans, die Deckenmalereien in der Villa Farnesina, die weltberühmte Sixtinische Madonna in Dresden und die Madonna della Sedia in der Pitti-Galerie in Florenz, das Porträt Leos X. und sein letztes gewaltiges Andachtsbild, Die Transfiguration, Vatikan.

Sarto, Andrea del, eigentlich Andrea d'Agnolo. Maler, geb. zu Florenz 1486, gest. daselbst 1531. Schüler des Piero di Cosimo und in seiner Entwicklung durch die Werke Lionardos u. Fra Bartolommeos mächtig gefördert, einer der feinsten Koloristen der italienischen Renaissancemalerei und ausgezeichnet als Schöpfer inhaltsreicher und schön komponierter Fresken wie von Altarwerken u. Porträts. Hauptwerke: Madonna mit Johannes Evangelista u. Franciscus (Tribuna der Uffizien, Florenz), ein jugendlicher Johannes (Pittigalerie, Florenz), eine Disputa della Trinità (ebenda), ein schönes Porträt, wahrscheinlich Selbstporträt, in den Uffizien; unter den Fresken ragen hervor: die in der Vorhalle der Annunziata mit starker Betonung des landschaftlichen Schauplatzes u. die Madonna del Sacco, in einer Lunette des Kreuzganges der Annunziata, ferner im Refektorium des ehemaligen Klosters S. Salvi bei Florenz ein Abendmahl, das man als das nächstbeste nach dem Lionardos bezeichnet hat.

Sartorio, Giulio Aristide, s. K. d. G.

Sassoferrato, s. **Salvi,** G. B.

Sattler, Joseph, s. K. d. G.

Sauter, George, s. K. d. G.

Savery, Roeland. Holländ. Landschafts- u. Tiermaler, geb. in Courtray 1576, gest. in Utrecht 1639. Thätig in Amsterdam, in Oesterreich für Kaiser Rudolf II. u. seit 1619 in Utrecht. In reichstaffierten Landschaftsbildern, z. B. dem mehrfach wiederholten „Paradies", zeigt er das Beste seiner allerdings etwas peinlichen und gehäuften Darstellungsweise. Bilder in den Galerien von Amsterdam, Dresden, Haag, London, München u. a.

Savoldo, Giovanni Girolamo, genannt Bresciano. Italienischer Maler, geb. um 1480 in Brescia, gest. nach 1548. Gehört zu den Führern der Schule von Brescia. Leichte Anlehnung an Palma Vecchio, aber eigenartig kühler, düsterer Ton der Färbung; unter seinen Werken erscheint wiederholt die heilige Familie in abendlich beleuchteter Landschaft. Ein großes Altarwerk von ihm in S. Niccolò zu Treviso (1521) und ein pikant aufgefaßtes Porträt einer Venetianerin in der Berliner Galerie.

Scamozzi, Vincenzo. Venetianischer Baumeister (1552—1616), thätig in Anlehnung an die Weise Palladios, Erbauer des Palazzo Trissino-Barton am Corso, des Palazzo Trento u. des Pal. Cornaro am Canale Grande in Venedig.

Schadow, Friedr. Wilhelm von. Maler,

geb. 6. 9. 1789 in Berlin, gest. 19. 3. 1862 in Düsseldorf. Sohn u. Schüler von Joh. Gottfried S., ausgebildet unter den Nazarenern in Rom. Seit 1826 Akademiedirektor in Düsseldorf. Gründer des westfälischen Kunstvereins (1829).

Schadow, Johann Gottfried. Bildhauer und Radierer, geb. 1764 in Berlin, gest. 27. 1. 1850 daselbst. Ausgebildet unter Tassaert in Berlin u. auf Reisen in Italien. In Berlin seit 1816 Direktor der Akademie. Zu seinen bekanntesten Werken gehören das Grabmal des jungen Grafen von der Mark (Berlin, Dorotheenkirche), die Statuen Friedrichs II., Ziethens, des Dessauer, Blüchers und besonders die prächtige Quadriga auf dem Brandenburger Thor in Berlin.

Schäfer, Maximilian, s. K. d. G.

Schäufelein, Hans Leonhard. Maler u. Zeichner für den Holzschnitt, geb. um 1480 in Nürnberg, gest. in Nördlingen um 1540. Schüler von Albr. Dürer, thätig in Augsburg, Nürnberg u. Nördlingen. In letzterer Stadt, im Rathaus, in der Georgskirche u. in der Städtischen Sammlung die schönsten Bilder Schäufeleins. Von ihm auch die 118 Illustrationen in Kaiser Maximilians Theuerdank.

Schaffner, Martin. Maler, thätig in Ulm während des ersten Drittels des 16. Jahrh. Haupt der Ulmer Schule, zeigt deutliche Einflüsse der venetianischen Renaissancemalerei. Sein Hauptwerk: die Flügelbilder des Domaltars von Ulm mit der heil. Sippe u. zwei Heiligenpaaren.

Schalcken, Godfried. Holländ. Genre- u. Porträtmaler, geb. in Made bei Gertruidenberg 1643, gest. im Haag 1706. Schüler von Ger. Dou in Leyden, thätig in Dordrecht, England u. im Haag, vorübergehend in Düsseldorf. Seine Bilder wurden wegen ihrer Feinmalerei und künstlichen Lichteffekte früher besonders hochgeschätzt. Charakteristische Werke im Mauritshuis im Haag und der reizende angelnde Knabe in der Berliner Galerie.

Schaper, Hugo Wilhelm Friedrich, s. K. d. G.

Scheffer, Ary. Maler, geb. 10. 2. 1795 in Dordrecht, gest. 15. 6. 1858 in Argenteuil bei Paris. Schüler von Guérin in Paris, thätig das. Frankreich wurde seine eigentliche Heimat, und er zählt zu den bekanntesten Vertretern der französischen romantischen Schule. Ein empfindsamer Zug eignet allen seinen Bildern, mögen sie Scenen aus dem Befreiungskriege der Griechen oder aus den Dichtungen Goethes u. Dantes oder aus dem alten und neuen Testamente darstellen. Eines seiner Hauptbilder: Christus Consolator (1837).

Schennis, Friedrich von, s. K. d. G.

Scherer, J. Bapt., s. K. d. G.

Scherres, Karl, s. K. d. G.

Scheuren, Kaspar Johann Nepomuk. Maler und Radierer, geb. 22. 8. 1810 in Aachen, gest. 12. 6. 1887 in Düsseldorf. Schüler der Düsseldorfer Akademie. Er malte poetisch gestimmte Landschaften in der Weise der Düsseldorfer romantischen Schule.

Scheurenberg, Jos., s. K. d. G.

Schilling, Johannes, s. K. d. G.

Schinkel, Karl Friedrich. Baumeister u. Maler, geb. 13. 3. 1781 in Neuruppin, gest. 9.10.1841 in Berlin. Der bedeutendste Berliner Architekt nach den Freiheitskriegen, ein Künstler von feinem, originellem Geschmack, der die antikisierenden Formen mit den modernen Bedürfnissen vortrefflich in Einklang brachte. Von seinen charaktervollen Bauten seien hervorgehoben: das Schauspielhaus in Berlin, die Königswache, das alte Museum, die Nikolaikirche in Potsdam.

Schirm, Karl, s. K. d. G.

Schirmer, Johann Wilhelm. Landschaftsmaler, geb. 5. 9. 1807 in Jülich, gest. 11. 9. 1863 in Karlsruhe. Schüler der Düsseldorfer Akademie unter Schadow u. Lessing, thätig dann als Professor das., später Direktor der Karlsruher Kunstschule. Von seinen poetisch gestimmten Landschaften seien die biblischen der Berliner Nationalgalerie hervorgehoben.

Schleich, Eduard, d. Ae. Landschaftsmaler, geb. 12. 10. 1812 in Harbach (Bayern), gest. 8. 1. 1874 in München. Schüler der Münchener Akademie, aber hauptsächlich auf ausgedehnten Reisen gebildet. Seine echt koloristischen und stimmungsvollen Landschaften (z. B. aus seiner bayrischen Heimat) wirkten vorbildlich auf die Münchener Landschaftsmaler. Hauptwerke in der Neuen Münchener Pinakothek u. in der Schack-Galerie.

Schlittgen, Hermann, s. K. d. G.

Schlüter, Andreas. Deutscher Barock-Baumeister u. Bildhauer, geb. 1664 in Hamburg, gest. 1714 in St. Petersburg. 1694 als Hofbildhauer nach Berlin berufen, er baute 1696 das Hauptgebäude des Charlottenburger Schlosses. Von ihm ferner das Berliner Zeughaus (mit den berühmten Masken sterbender Krieger), die Reiterstatue des Großen Kurfürsten und der nördliche Teil des Berliner Schlosses. Durch Mißgeschick verlor er die Gunst König Friedrichs I. und begab sich nach Rußland in den Dienst Peters des Großen.

Schmid, Matthias, s. K. d. G.

Schmidt, Friedrich. Baumeister, geb. 22. 10. 1825 in Frickenhofen (Württemberg), gest. 21. 1. 1891 in Wien, thätig hauptsächlich in Wien als Professor der Akademie. Vertreter des neugotischen Stils in Oesterreich, Erbauer der gotischen Kirche zu Graz, des neuen Rathauses in Wien.

Schmidt, Georg Friedrich. Kupferstecher

u. Radierer, geb. 1712 in Berlin, gest. 1775 das. Thätig in Paris, Berlin (als Hofkupferstecher) und St. Petersburg. Seine Porträts in Linienstich und seine Radierungen in der Manier Rembrandts gehören zu den besten Arbeiten ihrer Art in Deutschland während des 18. Jahrhunderts.

Schmidt, Max, s. K. d. G.

Schmitz, Bruno, s. K. d. G.

Schneider, Sascha, s. K. d. G.

Schnorr von Karolsfeld, Julius. Historienmaler u. Zeichner, geb. 26. 3. 1794 in Leipzig, gest. 24. 5. 1872 in Dresden. Schüler seines Vaters Veit und der Wiener Akademie, die er wegen seiner Neigung zur romantischen Richtung in Opposition verließ. Seit 1818 in Rom, schloß er sich an Overbeck u. Cornelius an; dort entstand sein Freskencyklus mit Scenen aus Ariosts Rasendem Roland, in der Villa Massimi; 1827 nach München berufen malte er die Nibelungenfresken im Erdgeschoß des Königsbaues, später im Saalbau der Residenz Bilder aus dem deutschen Mittelalter. Besonders populär wurde sein Name durch seine markvollen Bibelillustrationen, der „Bibel in Bildern".

Schönleber, Gustav, s. K. d. G.

Schönherr, Karl, s. K. d. G.

Schongauer, Martin. Kupferstecher und Maler, geb. wahrscheinlich in Colmar um 1445, gest. in Breisach 1491. Ausgebildet in den Niederlanden, Hauptmeister der Colmarer Schule und der genialste deutsche Künstler des 15. Jahrh. überhaupt. Unter seinen Gemälden steht die Madonna im Rosenhag (in der Stiftskirche in Colmar) ähnlichen Schöpfungen der berühmtesten altniederländischen Maler nicht nach. Aber seine volle originale Künstlerkraft bewährt er in seinen Kupferstichen; er hebt den Kupferstich, der bis dahin ein handwerkliches Erzeugnis gewesen, zur Höhe eines wirklichen Kunstwerkes. Unter seinen ca. 120 Stichen erscheinen als die vollkommensten: die Versuchung des heil. Antonius, ein Blatt voll gewaltiger Phantastik, der Tod der Maria, die große Kreuztragung, die Passionsfolge, Christus erscheint der Maria Magdalena, eine außerordentlich tief empfundene und durchgeistigte Komposition.

Schott, Walter, s. K. d. G.

Schrader, Julius. Maler, geb. 16. 6. 1815 in Berlin, gest. das. 16. 3. 1900. Schüler der Berliner und Düsseldorfer Akademie, thätig als Professor an der Berliner Akademie. Von ihm Historiengemälde (z. B. Uebergabe von Calais an Eduard III., Nationalgalerie in Berlin), Porträts und Wandgemälde (z. B. im Neuen Museum zu Berlin).

Schreyer, Adolf. Deutscher Schlachten- und Pferdemaler, geb. 9. 5. 1828 in Frankfurt a. M., gest. 29. 7. 1899 in Cronberg. Thätig in Paris u. Cronberg i. T.

Schrödter, Adolf. Maler, Lithograph u. Radierer, geb. 28. 6. 1805 in Schwedt, gest. 9. 12. 1875 in Karlsruhe, thätig an der Kunstschule das. Er malte Genrebilder und schuf vorzügliche humoristische Zeichnungen, Steindrucke und Radierungen.

Schroeter, Paul, s. K. d. G.

Schrötter, Alfred von, s. K. d. G.

Schuch, Werner, s. K. d. G.

Schultze-Naumburg, Paul, s. K. d. G.

Schuppen, Pieter Lodowijk. Kupferstecher, geb. 1627 (?) in Antwerpen, gest. 1702 in Paris. Schüler von Nanteuil, ausgezeichnet im Porträt-Linienstich.

Schuster-Woldan, Georg, s. K. d. F.

Schuster-Woldan, Raffael, s. K. d. G.

Schut, Cornelis. Maler u. Kupferstecher, geb. 1597 in Antwerpen, gest. 1655 das. Schüler von Rubens, dem er in seinen besten Bildern (St. Georg, Museum zu Antwerpen, die Himmelfahrt, Liebfrauenkirche das., die Krönung Mariä, Jesuitenkirche das.) von allen Schülern am nächsten kommt.

Schwanthaler, Ludwig. Bildhauer, geb. 26. 8. 1802 in München, gest. 15. 11. 1848 das. Schüler seines Vaters Franz und der Münchener Akademie, an der er später als Professor wirkte. Viel beschäftigt von dem kunstliebenden König Ludwig I., schuf er besonders für München (Schloß, Residenz u. Pinakothek) zahlreiche Statuen u. Reliefs im Geschmacke der romantischen Richtung. Sein populärstes Werk: die Bavaria in München.

Schwartze, Therese, s. K. d. G.

Schwechten, Franz Heinrich. Baumeister, geb. 12. 8. 1841 in Köln, Schüler der Berliner Akademie, thätig besonders in Berlin, wo er außer anderem den Anhalter Bahnhof, die Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche, die Paulskirche und die Simeonskirche baute.

Schwind, Moritz von. Maler u. Radierer, geb. 21. 1. 1804 in Wien, gest. 8. 2. 1871 in München. Schüler der Wiener u. Münchener Akademie; an letzterer seit 1847 Professor. Sein Stoffgebiet ist das deutsche Märchen, und diese mit Geschmack und Humor aufgefaßten Märchenscenen gehören zu dem Besten, was die romantische Malerei geschaffen. Vielgerühmt sind die Fresken in der Wartburg (aus dem Leben der heil. Elisabeth); reich an Tafelbildern von ihm die Schackgalerie in München.

Scorel, Jan van. Maler, geb. 1495 in Schoorl (Scorel) bei Alkmaar, gest. 1562 vermutlich in Utrecht. Schüler von Jan Mabuse. In seinen Wanderjahren kam er über Deutschland, Kärnthen (wo er

in Oberwellach ein noch erhaltenes prächtiges Altarwerk malte) und Venedig nach Jerusalem. Auf der Rückreise fand er in Rom in Papst Hadrian VI. (seinem Landsmanne) einen Gönner. In Rom erfuhr er durch die glänzenden Beispiele italienischer Renaissancemalerei einen starken Einfluß. In seine Heimat zurückgekehrt, war er in Utrecht besonders als Porträtmaler thätig.

Seebach, Lothar von, s. K. d. G.

Seeberger, Gustav von. Architekturmaler, geb. 1812 zu Markt-Redwitz (in Oberfranken), Schüler der Münchener Akademie, später Professor das. Von ihm die Bilder: die Taufkapelle in San Marco zu Venedig, Schloßkapelle in Eger, Kreuzgang in S. Zeno bei Reichenhall u. a.

Seekatz, Johann Conrad. Maler, geb. in Grünstadt i. d. Pfalz, gest. in Darmstadt 1768. Er malte elegante Gesellschaftsstücke im Rokokogeschmacke, Scharmützel, Bauern- u. Zigeunerstücke. Zahlreiche Bilder von ihm in der Darmstädter Galerie.

Seffner, Karl, s. K. d. G.

Segantini, Giovanni. Italienischer Maler, geb. 1858 zu Arco, gest. 29. 9. 1899 in Engadin, wurde durch Vermittlung eines reichen Mailänders, der auf den verwaisten, talentvollen Knaben aufmerksam geworden, Schüler der Mailänder Akademie, zog sich später in die Alpenwelt zurück und malte hier seine Bilder aus der großen Alpennatur und dem Leben ihrer Bewohner mit frappierender Frische und Ursprünglichkeit der Anschauung und in einer neuen, höchst wirkungsvollen Pointilliertechnik, die die Farben nicht verreibt, sondern zerlegt in Punkten und Strichen nebeneinander setzt. Ein gewaltiges Alpenpanorama für die Pariser Weltausstellung blieb unvollendet.

Seghers, Daniel. Vlämischer Blumenmaler, geb. in Antwerpen 1590, gest. das. 1661. Schüler des Sammet-Brueghel. Nicht selten malten andere Künstler, selbst Rubens u. van Dyck, die Figuren auf seinen zu ihrer Zeit und heute noch hochgeschätzten Blumenstücken. Charakteristische Bilder von ihm im Mauritshuis im Haag.

Seibertz, Engelbert. Maler u. Zeichner, geb. 21. 4. 1813 in Brilon in Westfalen, Schüler der Düsseldorfer u. Münchener Akademie. Er malte in München Porträts, lieferte die Illustrationen zur Cottaschen Ausgabe von Goethes Faust und schuf in München verschiedene große Fresken, z. B. im Maximilianeum.

Seibold, Christian. Porträtmaler, geb. in Mainz 1703, gest. 1768 in Wien. Autodidakt, malte in der peinlich ausgeführten Art Balt. Denners. Bilder von ihm in der Dresdener Galerie.

Seidl, Gabriel, s. K. d. G.

Seidl, Emanuel, s. K. d. G.

Seifert, Alfred, s. K. d. G.

Seiler, Karl, s. K. d. G.

Seitz, Anton, s. K. d. G.

Selleny, Joseph, Landschaftsmaler, geb. 2. 2. 1824 zu Mödling bei Wien, gest. 22. 5. 1875. Schüler der Wiener Akademie. Von 2 Weltreisen brachte er eine Fülle von Zeichnungen und Bildern überseeischer Scenerien mit. Im Hofmuseum zu Wien von ihm: Der verödete Kirchhof, Oelgemälde.

Selzam, E., s. K. d. G.

Semper, Gottfried. Baumeister, geb. 29. 11. 1803 in Hamburg, gest. 15. 5. 1879 in Rom. Studierte in München und Paris, thätig seit 1834 als Professor der Akademie in Dresden, von bedeutendem Einfluß durch Bauten wie das alte Dresdener Hoftheater und das Museum in edlem Renaissancestile. Infolge der politischen Ereignisse 1848/49 suchte er Zuflucht in Paris, später in London, wo er die moderne kunstgewerbliche Bewegung anregte, dann in Zürich als Professor des Polytechnikums und als Schöpfer mustergültiger Bauten thätig, seit 1871 als Leiter der kaiserl. Bauten in Wien. Verfasser von grundlegenden bautechnischen Schriften: Ueber die vier Elemente in der Baukunst, der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. — Sein Bronzestandbild von Schilling auf der Brühlschen Terrasse in Dresden.

Senefelder, Aloys. Erfinder der Lithographie, geb. 6. 11. 1771 zu Prag; thätig besonders in München, wo er am 26. 2. 1834 starb. Die bis 1818 von ihm erfundenen Verfahren veröffentlichte er mit Proben in seinem Lehrbuch der Lithographie; 1826 gelang ihm auch der „Mosaikdruck", die Herstellung farbiger Blätter.

Sergel, Joh. Tobias von. Schwedischer Bildhauer, geb. 8. 9. 1740 zu Stockholm, gest. 26. 2. 1814, ausgebildet besonders in Rom, wo er sich der klassischen Richtung anschloß und seinen Ruhm begründete. Später Direktor der Akademie in Stockholm. Ein Hauptwerk: die Marmorgruppe Amor und Psyche; zahlreiche andere Werke von ihm im National-Museum zu Stockholm.

Sesto, Cesare da. Mailänder Maler, 1477—1523 einer der tüchtigsten Schüler Leonardos. In Mailand, beim Duca Scotti, sein bekanntes Jugendwerk: Die Taufe Christi; im Palazzo Melzi: Madonna in den Wolken.

Settignano, s. **Desiderio da S.**

Shapleigh, F. H. Amerikanischer Landschaftsmaler, geb. 1842 zu Boston, ausgebildet in Paris, thätig in Boston. Die Stoffe für seine geschätzten Sommer- und Winterlandschaften entnahm er

französischen und venetianischen sowohl als nordamerikanischen Scenerien.

Shunsho, Katsukawa. Japanischer Holzschneider und Maler, Lehrer des Hokusai; Schulhaupt, thätig von 1764—1792. Er stellte vorzugsweise Schauspieler dar.

Siccard von Siccardsburg, August. Oesterreich. Baumeister, geb. 6. 12. 1813 in Wien, gest. 11. 6. 1868. Meist im Verein mit dem Architekten van der Nüll in Wien thätig. Ihr Prachtbau des neuen Opernhauses von bedeutendem Einfluß auf die moderne Architektur Wiens.

Siebe, s. K. d. G.

Siegert, August Friedrich. Historien- und Genremaler, geb. 5. 3. 1820 zu Neuwied, Schüler von Hildebrandt und Schadow, thätig in Düsseldorf. Nach einer Reihe von historischen Gemälden, z. B. Luther auf dem Reichstage zu Worms, wandte er sich ganz dem gemütvollen Genre zu.

Siemering, Rudolf, s. K. d. G.

Siemiradzki, Henry v., s. K. d. G.

Signorelli, Luca. Umbro-florentiner Maler, geb. um 1441 in Cortona, gest. daselbst 1523, Schüler des Piero dei Franceschi und später durch das Beispiel der florentiner „Maler-Plastiker" in seiner Begeisterung für die nackte, muskulöse und stark bewegte Menschengestalt weitergeführt. Unter seinen zahlreich erhaltenen Fresken und Tafelbildern ragen hervor das „Jüngste Gericht", Fresko im Dom zu Orvieto und das Tafelbild: Pan unter den Hirten in der Berliner Galerie.

Silvestre, Louis de. Franz. Porträtmaler, geb. zu Paris 1675, gest. daselbst 1760, Schüler von Le Brun, thätig in Paris und Dresden; in letzterer Stadt Oberhofmaler und Akademiedirektor. Von ihm Porträts in der Dresdener Galerie.

Simm, Franz, s. K. d. G.

Simmler, Joseph. Polnischer Historienmaler, geb. 1823 in Warschau, gest. 1. 3. 1868. Sein Hauptwerk: König Sigismund II. am Totenbette seiner Gemahlin Barbara Radziwill.

Simmons, Franklin. Amerikanischer Bildhauer, geb. 1841 im Staate Maine, bekannt durch treffliche Porträtbüsten und Statuen, deren einige (z. B. die Statue von Roger Williams) im Kapitol zu Washington aufgestellt wurden.

Simonis, Eugène. Belgischer Bildhauer, geb. 1810 zu Lüttich, gest. 10. 7. 1882 in Brüssel, thätig in Brüssel, seit 1863 Direktor der dortigen Akademie. Sein Hauptwerk: Die eherne Reiterstatue Gottfrieds von Bouillon auf der Place Royale zu Brüssel (1848).

Simonsen, Niels. Dänischer Maler, geb. 10. 12. 1807 zu Kopenhagen, gest. 11. 12. 1885, ausgebildet in München, begründete seinen Ruf durch treffliche Seegefechtsbilder aus den Schleswigschen Kämpfen 1849 und 1864. Er wurde Professor an der Akademie zu Kopenhagen.

Sjöstrand, Karl Eneas. Schwedischer Bildhauer, geb. 11. 9. 1828 zu Stockholm. Ein Hauptwerk von ihm das Erzdenkmal des finnischen Geschichtsschreibers Porthan, ferner eine kolossale Christusstatue in der Dreifaltigkeitskirche zu Upsala.

Sisley, Alfred. Französischer Maler, geb. von englischen Eltern in Paris am 30. 10. 1840, gest. 28. 1. 1899 in Moret-sur-Loing bei Fontainebleau, wo er meist thätig war. Schüler von Gleyre, später schloß er sich an Corot an und wurde einer der Führer der Impressionisten. Seine schlichten, landschaftlichen Motive wählte er meist aus der Umgegend des kleinen Städtchens Moret; hervorzuheben sind einige Ueberschwemmungslandschaften, deren schönste Graf Cammondo besitzt. In seinen späteren Bildern liebte er es, angeregt durch Monet, seine Landschaften im vollen Sonnenlicht zu geben.

Skarbina, Franz, s. K. d. G.

Skopas. Griechischer Bildhauer des 4. Jahrhunderts vor Chr., gebürtig von Paros, thätig in Athen, neben Praxiteles der gefeiertste Künstler seiner Zeit. Von seiner Meleagerjagd im Giebelfeld des Athenatempels in Tegea originale Ueberbleibsel erhalten. Auch die Meleagerstatue im Vatikan scheint auf ein Original des Skopas zurückzugehen. Skopas war am Schmucke des Artemistempels in Ephesus und des Mausoleums in Halikarnaß beteiligt; wahrscheinlich war er auch der Schöpfer der berühmten Niobidengruppe, die in Kopien erhalten ist.

Skredsvig, Chr. H., s. K. d. G.

Slevogt, Max, s. K. d. G.

Slingelandt, Pieter van. Holländischer Maler, geb. 1640 zu Leiden, gest. daselbst 1691, Schüler des G. Dou. Sein Hauptwerk: Das Meermannsche Familienporträt im Louvre zu Paris. Auch in München und Dresden charakteristische Bilder von ihm.

Sluter, Claux. Burgundischer Bildhauer des 14. Jahrhunderts, gebürtig aus Holland, kam 1384 nach Dijon und arbeitete dort am Grabmal Philipps des Kühnen. Sein Hauptwerk: Der Mosesbrunnen, ehemals im Kloster der Karthause von Champmol, jetzt in Dijon, ein Werk, das für die nordische Kunst den Bruch mit der mittelalterlichen Tradition ankündigt und in seinem kraftvollen Realismus die erste bedeutende Aeußerung des Renaissance-

S

S

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

geistes in den germanischen Ländern ist.

Smith, Karl Frithjof, s. K. d. G.

Snyders, Frans. Vlämischer Tier- und Stilllebenmaler, geb. 1579 in Antwerpen, gest. 1657 daselbst, Schüler des Höllenbrueghel und H. van Balen, später Gehilfe und Freund des P. P. Rubens. Seine großen, prächtig dekorativen Tierkämpfe mit ihrer packenden Leidenschaft und Wahrheit gehören zu den besten Leistungen der Rubensschule. Hauptwerke in den Galerien von Antwerpen, Berlin, Haag, München, Petersburg und Wien.

Sodoma, eigentlich Giovanni Antonio Bazzi. Maler der lombardischen und sienesischen Schule, geb. zu Vercelli (in Savoyen) um 1477, gest. zu Siena 1549, ausgebildet durch das Studium der Werke Lionardos, thätig besonders in Siena und Rom, am größten als Freskomaler. Von seinen Werken seien hervorgehoben die 24 Wandgemälde im Kloster Monte Oliveto und die Fresken in der Villa Farnesina in Rom, von denen das eine: Hochzeit Alexanders mit Roxane, zu den entzückendsten Bildern der Renaissance gehört.

Sohn, Wilhelm. Genremaler, geb. zu Berlin 1830, gest. zu Bonn a. Rh. 16. 3. 1899, Schüler seines Oheims Karl Sohn, seit 1874 Professor der Düsseldorfer Akademie. Ein Hauptwerk das fein ausgeführte Interieurbild: Die Konsultation (Leipziger Museum).

Solari, Cristoforo, lombardischer Architekt und Bildhauer des 15. Jahrhunderts, gest. nach 1525, Erbauer der Kirchen S. Maria della Passione in Mailand und La Croce in Riva. Von seinem schönen Grabmal für Beatrice d'Este sind nur noch die Grabfiguren der Beatrice und des Lodovico erhalten (Certosa, Mailand), die zu den edelsten Schöpfungen der lombardischen Plastik gehören.

Solario, Andrea. Lombardischer Maler, geb. wahrscheinlich zu Mailand um 1465, gest. daselbst nach 1515, Schüler Bellinis und Lionardos da Vinci, thätig in Mailand, Venedig und Frankreich. Von ihm ein treffliches Brustbild in der Casa Perego in Mailand und zahlreiche Werke in der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand, darunter eine wegen ihrer reizvollen Landschaft berühmte: Ruhe auf der Flucht.

Solis, Virgil. Nürnberger Stecher und Radierer (1514—1562), dessen zahlreiche kleine Kompositionen meist allegorischer und emblematischer Art von Goldschmieden und Kunsthandwerkern als Vorlagen benutzt wurden.

Sommer, August, s. K. d. G.

Sosos. Mosaikmaler der Diadochenzeit zu Pergamon; berühmt sein Fußbodenmosaik: Der ungefegte Speisesaal, darin eine Taubengruppe auf einem Wassergefäß, nachgebildet in dem bekannten Taubenmosaik im Kapitol.

Soufflot, Jacques Germain. Französ. Architekt (1709—1780), dessen Hauptwerk, die Kirche St. Geneviève, das jetzige Pantheon in Paris (begonnen 1758) eines der ersten (im Gegensatz zum Rokoko) im klassizistischen Stile ausgeführten Bauwerke in Paris ist.

Spagna, eigentlich Giovanni di Pietro, Maler der umbrischen Schule, von spanischer Abkunft, gest. um 1530, vermutlich Schüler des Perugino und des Fiorenzo di Lorenzo, bekannt mit Rafael, thätig meist in Spoleto. Hauptwerke: Madonna mit Schutzheiligen (Stadthaus von Spoleto) und Madonna mit Heiligen in S. Francesco zu Assisi.

Spangenberg, Gustav Adolf. Historienmaler, geb. 1. 2. 1828 in Hamburg, gest. 19. 11. 1891 zu Berlin, thätig daselbst, bekannt hauptsächlich durch seine historischen Genrebilder aus der Lutherzeit und sein gedankenreiches Bild: Der Zug des Todes, in der Nationalgalerie zu Berlin.

Spencer-Stanhope, R., s. K. d. G.

Sperandio, Italienischer Bildhauer und Medailleur, geb. in Padua, gest. um 1500, thätig in Bologna. Von ihm treffliche Medaillen und lebensgroße Thonporträtbüsten (z. B. im Berliner Museum).

Sperl, Joh., s. K. d. G.

Speyer, Chr., s. K. d. G.

Spinello, Aretino. Florentiner Maler des 14. Jahrh., gest. 1410, einer der bekannteren Meister der späteren Giottoschule, herb und kraftvoll in seinen Fresken und Tafelbildern. Hauptwerk: Wandgemälde in der Sakristei von S. Miniato in Florenz.

Spitzweg, Karl. Genremaler, geb. 5. 2. 1808 zu München, gest. 23. 9. 1885 daselbst, Autodidakt, eigenartiger, humorvoller Sittenmaler. Charakteristische Bilder von ihm in den Galerien von Berlin, Dresden, Leipzig, München u. a.

Squarcione, Francesco. Maler, geb. zu Padua 1394, gest. daselbst 1474, thätig zu Padua, Haupt der dortigen Malerschule. Nur zwei sichere Werke von ihm erhalten, eine Altartafel in der städtischen Galerie zu Padua u. ein Madonnenbild mit Kind in der Berliner Galerie.

Staebli, Adolf, s. K. d. G.

Stahl, Friedr., s. K. d. G.

Starck, Constantin, s. K. d. G.

Stauber, Karl, s. K. d. G.

Stauffer-Bern, Karl. Maler und Radierer, geb. 2. 9. 1857 zu Trubschachen im Emmenthal, gest. 24. 1. 1891 zu Florenz, Schüler der Münchener Akademie, später (1881—88) in Berlin und Florenz

thätig. Von seinen Porträts seien das des Bildhauers Max Klein und das Gustav Freytags (National-Galerie Berlin) hervorgehoben; unter seinen Radierungen, 28 an der Zahl, die alle durch außerordentliche Frische und Unmittelbarkeit des Natureindrucks sich auszeichnen, nehmen die Porträts seines Lehrers P. Halm, Menzels, H. Freytags, K. F. Meyers eine hervorragende Stelle ein.

Steell, Sir John. Schottischer Bildhauer, geb. 1804 zu Aberdeen, gebildet auf der Edinburger Akademie und in Italien, machte sich bekannt durch die Gruppe: Alexander und der Bukephalos, ferner durch eine Statue Walter Scotts (sitzend) und weiter durch die Kolossalstatue der Königin Victoria und das großartige Nationalmonument des Prinzen Albert in Edinburg.

Steen, Jan. Holländischer Genremaler, geb. um 1626 in Leiden, gest. daselbst 1679, Schüler des N. Knüpfer und seines Schwiegervaters Jan van Goyen, thätig in Leiden, im Haag und Haarlem, zu Lebzeiten wenig geschätzt, später wegen des Humors und der oft hohen koloristischen Reize seiner zahlreichen Bilder einer der populärsten Künstler der holländischen Schule. Hauptwerke im Reichsmuseum zu Amsterdam und im Mauritshuis im Haag.

Steenwijck, Hendrick d. jüngere. Holländischer Architekturmaler, geb. um 1580 in Amsterdam (oder Frankfurt a. M.) gest. um 1648 in London (?), Schüler seines gleichnamigen Vaters, thätig in Antwerpen und London. Von seinen außerordentlich fein und spitz gezeichneten Straßenansichten und Kircheninterieurs befindet sich ein Hauptwerk, Platz mit Palästen, im Mauritshuis im Haag.

Steffeck, Karl. Pferde- und Schlachtenmaler, Lithograph und Radierer, geb. 4. 4. 1818 in Berlin, gest. 11. 7. 1890 in Königsberg, Schüler von Krüger und Begas in Berlin und Delaroche in Paris. Hauptwerke: Markgraf Albrecht Achilles kämpft um eine Standarte (Nationalgal. Berlin), König Wilhelm auf dem Schlachtfelde von Königgrätz (Schloß in Berlin), ferner das Wettrennen.

Steinhausen, Wilhelm, s. K. d. G.

Steinle, Eduard. Historien- und Monumentalmaler, geb. 2. 7. 1810 zu Wien, gest. 18. 9. 1886 in Frankfurt a. M. Schüler von Overbeck und Ph. Veit in Rom, thätig meist in Frankfurt a. M. Hauptwerke in der Aegidikirche in Münster und im Dom und Museum zu Köln; sein letztes Madonnenbild in der Nationalgalerie zu Berlin.

Steppes, Edmund, s. K. d. G.

Sterl, Robert, s. K. d. G.

Stetten, Karl von, s. K. d. G.

Stevens, Alfred. Maler, geb. zu Brüssel 11. 5. 1828, thätig in Paris seit 47 Jahren, Genre- und Sittenbilder.

Stimmer, Tobias. Maler und Zeichner für den Holzschnitt, geb. in Schaffhausen 1539, gest. 1582, thätig daselbst (Fassadenmalerei dort am Hause zum Ritter) und in Straßburg (Malereien an der Domuhr).

Storck, Fritz, s. K. d. G.

Storm, van s'Gravesande, C., s. K. d. G.

Stoskopf, Gustav, s. K. d. G.

Stoß, Veit. Bildhauer, geb. in Nürnberg um 1440, thätig von 1477 bis 1496 in Krakau, gest. 1533 in Nürnberg, einer der bedeutendsten Künstler der deutschen Renaissance. Hauptwerke: der Marienaltar der Frauenkirche in Krakau (1484), die Rosenkranztafel im Germanischen Museum zu Nürnberg, der englische Gruß in der Lorenzkirche daselbst.

Stöving, Curt, s. K. d. G.

Strathmann, C., s. K. d. G.

Strigel, Bernhard. Schwäbischer Maler, geb. zu Memmingen 1461, gest. daselbst 1528. Schüler von Zeitblom, sehr angesehen zu seiner Zeit, von Kaiser Maximilian geadelt. Bilder von ihm in der Berliner, Münchener und Wiener Galerie.

Strobentz, Fritz, s. K. d. G.

Strongylion. Griechischer Bildhauer der 1. Hälfte des 5. Jahrh. vor Chr., thätig zu Athen, berühmt als Pferdebildner. Von ihm ehemals ein Erzbild des trojanischen Pferdes auf der Burg von Athen, ferner werden erwähnt: eine Artemis und eine Amazone (später in Neros Besitz).

Strützel, Otto, s. K. d. G.

Stuck, Franz s. K. d. G.

Stückelberg, Ernst, s. K. d. G.

Sußmann-Hellborn, L., s. K. d. G.

Syrlin, Jörg. Schwäbischer Bildhauer, um 1430—1491, thätig in Ulm, hervorragender Meister der Ulmer Schule. Hauptwerk: der Dreisitz und die Chorstühle im Ulmer Münster, reich mit Figuren geschmückt.

Tacca, Pietro. Italienischer Bronzegießer des 17. Jahrh. (gest. 1650), Schüler von Giovannida Bologna, thätig in Florenz. Hauptwerk: die Reiterstatue Ferdinands I. am Hafen von Livorno.

Tassaert, Joh. Peter Anton. Bildhauer, geb. 1729 zu Antwerpen, thätig in London, Paris, seit 1775 in Berlin als Hofbildhauer Friedrichs des Großen und später Rektor der Akademie, gest. 1788. Von ihm Marmorbüste Friedrichs d. Gr., zahlreiche Statuen und Gruppen für den Prinzen Heinrich und seine Hauptwerke: die Marmorstatuen von Keith und Seydlitz (jetzt in der Kirche der Kadettenanstalt zu Lichterfelde).

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

T

Tauriskos. Griechischer Bildhauer des 2. Jahrh. v. Chr., gebürtig aus Tralles an der karischen Küste, einer der Schöpfer der bekannten Marmorgruppe: der Farnesische Stier, die 1525 in Rom aufgefunden wurde und jetzt im Museum zu Neapel sich befindet.

Tautenhayn, Josef, s. K. d. G.

Teniers, David d. ältere. Vlämischer Maler und Radierer, geb. 1582 in Antwerpen, gest. das. 1649. Schüler seines älteren Bruders Juliaen und in Rom unter Elsheimers Einfluß. Malt historische Kompositionen und Genrebilder (Dorf- und Wirtshausscenen, Versuchung des hl. Antonius), ist aber weniger bedeutend als sein Sohn, dessen Werke oft mit denen des Vaters verwechselt werden. Bilder in Berlin, Dresden, Brüssel u. s. w.

Teniers, David d. jüngere. Vlämischer Maler, geb. in Antwerpen 1610, gest. in Brüssel 1690, Schüler seines Vaters David d. älteren, später durch Rubens und Brouwer beeinflußt, thätig in Antwerpen und Brüssel, Hofmaler des Erzherzogs Leopold Wilhelm und des Don Juan d'Austria. Teniers malte zahlreiche Historienbilder, Stilleben, Landschaften und Porträts. Ein Hauptwerk von ihm: Die gute Küche, im Mauritshuis im Haag.

Ter Borch, Gerard. Holländischer Genre- und Porträtmaler, geb. in Zwolle 1617, gest. in Deventer 1681, Schüler seines gleichnamigen Vaters und des P. Molijn in Haarlem, thätig in England, Italien und Amsterdam, 1646—48 in Münster zum Friedenskongreß, wo er außer anderen Gemälden das wunderbar fein ausgeführte Friedensbild (jetzt in der Londoner Nationalgalerie) malte. Nach weiteren Reisen ließ er sich in Deventer nieder. Unter seinen Genrebildern, meist kleinen feingestimmten Interieurs mit wenigen Figuren, ist die sogenannte „Väterliche Ermahnung" in der Berliner Galerie hervorzuheben.

Thaeter, Julius. Kupferstecher in Linienmanier, geb. 7. 1. 1804 zu Dresden, gest. 13. 11. 1870. Seine Stiche nach Cornelius, Schnorr, Kaulbach, Schwind und anderen hervorragenden Zeitgenossen machten weite Kreise mit den bedeutendsten Entwürfen dieser Künstler bekannt.

Thaulow, Fritz, Maler, s. K. d. G.

Thegerström, Robert, s. K. d. G.

Theotocopuli, Dominico, genannt Greco. Historien- u. Porträtmaler, geb. um 1548 in Kreta, gest. 1625 in Toledo, Schüler Tizians, thätig in Venedig und später in Toledo, wo er als einflußreiches Schulhaupt wirkte. Hier entfernte er sich von der Tizianischen Schulung und bildete sich einen ganz persönlichen Stil, dessen augenfälligste Merkmale eine effektvolle Graumalerei und langgestreckte, nervös bewegte Figuren sind. Zahlreiche Werke von ihm im Prado-Museum zu Madrid.

Thiersch, Friedr. von, s. K. d. G.

Thiersch, Ludwig von, s. K. d. G.

Tholen, W. Bastian, s. K. d. G.

Thoma, Hans, s. K. d. G.

Thomas, Victor, s. K. d. G.

Thorwaldsen, Bertel. Dänischer Bildhauer, geb. 1770 in Kopenhagen, gest. 24. 3. 1844 daselbst, Schüler der Kopenhagener Akademie, ausgebildet in Rom, wo er durch sein erstes größeres Werk, eine Jason-Statue, Aufsehen erregte. Erfüllt von der Begeisterung für die einfache Schönheit der antiken Plastik, wie sie Winkelmann und Carstens durch Lehre und Beispiel erschlossen, wurde er der berühmteste Vertreter der klassizistischen Voll- und Reliefskulptur. Von seinen Werken seien als die allerbekanntesten genannt: der segnende Christus, das Relief des Alexanderzuges, der sterbende Löwe von Luzern, die Rundreliefs Tag und Nacht. Einen Ueberblick über seine Werke gewährt das Thorwaldsen-Museum in Kopenhagen.

Thumann, Paul, Maler, s. K. d. G.

Tibaldi, Pellegrino. Maler und Architekt, geb. 1521 in Bologna, gest. 1592 in Mailand, folgte den Bahnen Michelangelos und ist einer der bedeutendsten Architekten der ital. Spätrenaissance, thätig in Bologna (Kirche S. Fedele, Palazzo Magnani), in Mailand (Rundkirche S. Sebastiano) in Gravedona am Comersee (die mächtige Villa des Kardinals Tolomeo Galli).

Tiepolo, Giovanni Battista. Monumentalmaler, geb. in Venedig 1696, gest. daselbst 1770, Schüler des G. B. Piacetta, thätig in Venedig, Würzburg und Madrid. Tiepolo ist der einzige große Maler Italiens während des 18. Jahrhunderts. Am bedeutendsten ist er in seinen Decken- und Wandbildern, die, von prächtig dekorativer Wirkung, mit genialer Leichtigkeit entworfen sind. Von seinen Werken seien genannt: Wandgemälde des Palazzo Labbia in Venedig, Wand- und Deckenbilder im Schlosse zu Würzburg, Fresken im Schlosse zu Madrid.

Tilgner, Victor. Oesterreichischer Bildhauer, geb. 25. 10. 1844 in Preßburg, gest. 16. 4. 1896, ausgebildet an der Wiener Akademie unter Schönthaler, wurde zuerst 1873 auf der Wiener Weltausstellung durch treffliche Porträtbüsten weiten Kreisen bekannt. Werke von ihm: Porträtbüste des Kaisers Franz Joseph, ferner Charakterfiguren und Porträtbüsten von Dichtern, Malern und Gelehrten für die Hofmuseen und Parlamentsgebäude.

Timanthes von Kythnos. Altgriechischer Maler um 400 vor Chr., wetteiferte mit Parrhasios. Von seinem vielgepriesenen Hauptwerke: das Opfer der Iphigenie, ein Nachklang in einem Wand-

T

gemälde aus Pompeji im Museum zu Neapel.

Timomachos aus Byzanz. Griechischer Maler um 300 vor Chr., der bekannteste von den griech. Malern der Spätzeit. Als seine Hauptwerke werden genannt: Medea vor dem Morde ihrer Kinder und Ajas nach seiner Raserei.

Tintoretto, eigentlich Jacopo Robusti. Venetianischer Maler, geb. zu Venedig 1519, gest. daselbst 1594, Schüler Tizians, ausgebildet durch das Studium der Werke Michelangelos, thätig in Venedig. Er ist der eigentliche Begründer der dramatischen Historienmalerei; vielfigurige Fresken, z. T. von kolossaler Ausdehnung im Dogenpalast, vornehm aufgefaßte Porträts in zahlreichen Sammlungen. z. B. in den Uffizien in Florenz und in der Berliner Galerie.

Tischbein, Joh. Fürchtegott August. Porträtmaler, geb. 1750 zu Maestricht, gest. 1812 in Heidelberg, Schüler seines Oheims Joh. Heinrich T., seit 1800 als Oesers Nachfolger Direktor der Leipziger Kunstakademie. Von seinen zahlreichen Werken sei das Schillerporträt von 1805 im Leipziger Museum hervorgehoben.

Tisi, Benvenuto, siehe **Garofalo.**

Tizian, eigentlich Tiziano Vecellio. Venetianischer Maler, geb. zu Pieve di Cadore im Friaul 1477, gest. zu Venedig 1576, Schüler des Giov. Bellini, vermutlich auch des Giorgione, thätig zu Venedig, Padua, Rom, Augsburg. Haupt der venetianischen Schule und einer der genialsten Maler der Renaissance. Umfassend ist sein Stoffgebiet, besonders berühmt seine Porträts, und fast sprichwörtlich die Farbenglut und malerische Behandlung in seinen Bildern. Von seinen Meisterwerken seien besonders genannt: der Zinsgroschen (Dresdener Galerie), die himmlische und irdische Liebe Galerie Borghese, Rom), die Himmelfahrt Mariä (Akademie Venedig).

Tol, Dominicus van. Holländischer Genre- und Porträtmaler, geb. um 1640 zu Bodegraven, gest. 1676 zu Leiden, Schüler und Nachahmer von G. Dou, thätig in Leiden u. Amsterdam. Fein ausgeführte Bilder von ihm im Reichsmuseum zu Amsterdam u. in der Dresdener Galerie.

Tommasi, Adolfo, s. K. d. G.

Tooby, Charles, s. K. d. G.

Torell, William. Englischer Bildhauer der gotischen Periode, thätig in London um 1290, Verfertiger der herrlichen Grabdenkmäler König Heinrichs III. und der Königin Eleonore in der Westminsterabtei.

Traini, Francesco. Pisaner Maler des 14. Jahrh., Nachfolger Orcagnas, thätig in Florenz und Pisa. In der Cappella Strozzi in Florenz Bilder von ihm mit Glorifikationen des Dominikanerordens. In S. Caterina zu Pisa ein Altarbild mit der Glorie des heil. Thomas von Aquino.

Tribolo, eigentlich Niccolo Pericoli. Florentiner Bildhauer (1485—1550). Schüler Sansovinos, dessen Stil er am reinsten weiterführte. Hauptwerk in Rom das Grabmal des Papstes Hadrian VI. in S. Maria dell'anima.

Troost, Cornelis. Holländischer Porträt- und Genremaler, geb. in Amsterdam 1697, gest. daselbst 1750, Schüler von A. Boonen, thätig in Amsterdam. Er malte meist in einer Mischtechnik von Pastell u. Aquarell, aber auch in Oel. Seine Genre- und Sittenbilder erinnern an seinen Zeitgenossen Hogarth. Zahlreiche Bilder von ihm im Mauritshuis im Haag und im Reichsmuseum zu Amsterdam.

Troubetzkoy, Paul, s. K. d. G.

Troyon, Constantin. Hervorragender französ. Tier- und Landschaftsmaler, geb. 28. 8. 1810 in Sèvres, gest. 21. 2. 1865, Schüler von Dupré. Hauptbilder im Louvre.

Trübner, Wilhelm, s. K. d. G.

Tsao-Fuh-King. Chinesischer Maler des 3. Jahrh. nach Chr., der erste historisch sichere chines. Maler, berühmt als Drachenmaler.

Tuaillon, Louis, s. K. d. G.

Tura, Cosimo. Italienischer Maler, geb. zu Ferrara 1432, gest. daselbst 1495, Hofmaler der Este, mitbeteiligt an dem Freskenschmuck des Palazzo Schifanoja, einer der bedeutendsten Maler Ferraras. Sein Hauptwerk, eine thronende Madonna mit reichster Detailausführung in der Berliner Galerie.

Turchi, Alessandro, genannt l'Orbetto. Italienischer Maler, geb. zu Verona 1582, gest. zu Rom 1648, Schüler von Felice Riccio, nach weiten Reisen thätig zu Rom. Eine ganze Reihe seiner brillanten und ziemlich seltenen Gemälde mythologischer und kirchlicher Stoffe in der Dresdener Galerie.

Turner, William. Englischer Maler, geb. 25. 8. 1775 in London, gest. daselbst 19. 12. 1851, Begründer der modernen englischen Stimmungslandschaft und einer der ersten Impressionisten. Seine bedeutendsten Bilder in der National-Galery und im South-Kensington-Museum zu London. Zu seinen bedeutendsten Bildern aus der Frühzeit gehören: Sonnenaufgang im Nebel über dem Meere (1807) und Erbauung Karthagos durch Dido (1815), Tod Nelsons bei Trafalgar (1808); aus seiner reifsten Zeit: die letzte Fahrt des Kriegsschiffs The fighting Temeraire und der Eisenbahnzug im Regen und Sturm (Rain, Steam and Speed).

Tüshaus, Josef, s. K. d. G.

Tuxen, Laurids, s. K. d. G.

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

U

Ubbelohde, Otto, s. K. d. G.

Uccello, Paolo. Florentiner Maler, geb. 1397, gest. 1475, bahnbrechender Künstler in Hinsicht der naturalistischen Darstellung und der Perspektive. Von ihm Wandgemälde in S. Maria Novella in Florenz (darunter die berühmte Sintflut) und 3 Tafelbilder mit Reitergefechten erhalten (in den Uffizien, im Louvre und der National Galery zu London) und an der Eingangsthür im Dom zu Florenz das kolossale, einfarbig gemalte Reiterbild des Condottiere John Hawkwood.

Uden, Lukas van. Vlämischer Landschaftsmaler, geb. zu Antwerpen 1595, gest. daselbst 1672, Freund und Gehilfe des P. P. Rubens. Eine Reihe der besten Landschaften Udens in der Dresdener Galerie.

Udine, Giovanni da. Italienischer Maler, geb. 1487 zu Udine, gest. 1564 daselbst, thätig in Florenz, Venedig, später in Rom im Atelier Rafaels, wo er namentlich in dekorativen Arbeiten (z. B. bei den Fresken in der Farnesina und in den Loggien) sich mit Auszeichnung bewährte. Er hat den Groteskenstil und die Dekoration der Blumen- und Fruchtfestons zur feinsten Ausbildung gebracht.

Uechtritz, Kuno von, s. K. d. G.

Uhde, Fritz von, Maler, s. K. d. G.

Ulrich, Charles Fred, s. K. d. G.

Unger, William, s. K. d. G.

Uphues, Jos., s. K. d. G.

Uri, Lesser, s. K. d. G.

Uth, Max, s. K. d. G.

Vaga, Perino del. Italien. Maler, geb. 1499 zu Florenz, gest. 1547 zu Rom, in Florenz ausgebildet, später Freund und Schüler Rafaels in Rom, der ihn im Vatikan beschäftigte. Sein Hauptwerk sind die Fresken und Dekorationen des Palazzo Doria in Genua. Täfelbilder von ihm sind selten.

Vadder, Lodowyck de. Vlämischer Landschaftsmaler, geb. in Brüssel 1605, gest. daselbst 1655. Seine trefflichen Landschaften sind selten; ein Hauptwerk: „Die 3 Reiter“ in der Münchener Galerie.

Vaillant, Wallerant. Porträtmaler und Schabkünstler, geb. zu Lille 1623, gest. zu Antwerpen 1677, einer der ersten, die die von Ludwig von Siegen erfundene Schabkunst (Schwarzkunst) meisterhaft handhabten. Man hat von ihm gegen 200 Blätter, meist Porträts und Genrescenen.

Vanbrough, John. Englischer Architekt (1666—1726), Hauptvertreter eines spezifisch englischen Barockstils; Erbauer des Schlosses Blenheim.

Van Damme-Sylva, E., s. K. d. G.

Van de Velde, s. K. d. G.

Van der Stappen, P. Ch., s. K. d. G.

Van Hove, Edmond, s. K. d. G.

Vanucci, Pietro, gen. Perugino. Umbrischer Maler, geb. 1446 zu Città della Pieve, gest. 1523 zu Castel Fontignano, Schüler des A. Verrocchio und P. dei Franceschi, Hauptmeister der umbrischen Schule, thätig in Florenz, Rom und Perugia. In Rom beteiligte er sich um 1482 an dem Freskenschmuck der Cappella Sistina. Von anderen Hauptwerken sei nur das Altarbild mit der Geburt Christi, jetzt in der Villa Albani in Rom, und die große Grablegung von 1495 im Palazzo Pitti erwähnt. — Besonderer Ruhm für Perugino ist es, daß er Rafaels Lehrer war.

Vasari, Giorgio. Italienischer Architekt, Maler und Künstlerbiograph, geb. zu Arezzo 1511, gest. zu Florenz 1574, Schüler des Andrea del Sarto, Nachahmer des Michelangelo, thätig zu Rom und Florenz. Sein Hauptbau ist der Palast der Uffizien in Florenz. In der Malerei zeigte er sich als Manierist. Mehr als seine künstlerischen Produkte hat ihm sein epochemachendes Buch: Le vite de piu eccellenti Architetti Pittori et Scultori &c. Firenze 1550, einen bleibenden Ruhm erworben.

Vautier, Marc Louis Benjamin. Genremaler, geb. 24. 4. 1829 zu Morges (Kanton Waadt), gest. 25. 4. 1898 in Düsseldorf. Schüler der Düsseldorfer Akademie und Jordans daselbst, thätig zu Düsseldorf. Seine äußerst fein und mit eindringlicher Deutlichkeit ausgeführten Scenen aus dem Bauernleben machten seinen Namen populär. Von seinen Bildern seien erwähnt: die erste Tanzstunde (Nationalgal. zu Berlin), die Tanzpause auf einer elsässischen Bauernhochzeit (Gal. zu Dresden), das Zweckessen.

Vecchietta, Lorenzo di Pietro. Bildhauer und Maler in Siena um 1412—1480. Als Bronzebildner steht er in seinem Streben nach Ausdruck und naturalistischer Durchbildung des Details im Gegensatz zu Quercias Richtung. Sein Hauptwerk ist das Tabernakel auf dem Hochaltar im Dom zu Siena. Weniger ansprechend sind seine Gemälde wegen des archaisierenden Zuges, besonders der hageren, schwächlichen Gestalten. Das relativ beste Werk ist die zierliche Himmelfahrt im Dom zu Pienza.

Veen, Otto van (Vaenius). Vlämischer Maler, geb. in Leiden 1558, gest. 1629 in Brüssel, Schüler von Lampsonius in Lüttich und Zucchero in Rom, thätig besonders in Antwerpen und Brüssel. Seine Gemälde, z. B. die in den Museen von Antwerpen und Brüssel und in der Bavonskirche in Gent, fallen durch korrekte Eleganz der Figuren auf. — O. van Veen hat den Ruhm einer der Lehrer von P. P. Rubens gewesen zu sein.

V

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart“.

V

Veit, Philipp. Historienmaler, geb. in Berlin am 13. 2. 1793, gest. in Mainz am 18. 12. 1877. In Rom schloß er sich der neudeutsch-romantischen Richtung an und arbeitete gemeinschaftlich mit Cornelius, Overbeck und W. Schadow in der Casa Bartholdi und Villa Massimi, ferner für die vatikanische Galerie den „Triumph der Religion“, sowie ein Altarbild „Maria in Gloria“ für Sta. Trinità de Monti. Von 1830—43 war er Direktor des Staedelschen Instituts in Frankfurt, seit 1853 Verwalter der Mainzer Galerie und bis in sein hohes Alter unermüdlich schaffend. Hier komponierte er auch u. a. einen Cyklus von Gemälden für das Meßchor des Doms, die von Settegast, Lasinsky und Herrmann in Fresko ausgeführt wurden. Freilich fand seine streng religiöse, fast asketische Richtung später nicht mehr das entgegenkommende Verständnis, wie in der Zeit der Romantik.

Velazquez, Diego Rodriguez de Silva y Velazquez. Spanischer Maler, geb. 1599 in Sevilla, gest. in Madrid 1660, Schüler von Herrera und Pacheco, Hauptmeister der spanischen Schule und einer der bedeutendsten Porträtmaler überhaupt, thätig in Sevilla und Madrid, hochgeehrt als Maler und Hofbeamter von König Philipp IV. Hauptwerke: Die Trinker, Die Schmiede des Vulkan, Christus am Kreuz, Die Lanzen, Die Teppichwirkerinnen, Die Hofdamen, alle 6 Gemälde im Museum zu Madrid. Dort auch die schönsten Porträts des Königs Philipp IV. u. des Herzogs von Olivares.

Velde, Adriaen van de. Holländischer Landschaftsmaler und Radierer, geb. um 1635 in Amsterdam, gest. daselbst 1672. Seine staffierten Landschaften bilden den Höhepunkt dieses Genres in der holländischen Malerei. Hauptbilder im Mauritshuis im Haag.

Velde, Esaias van den. Holländischer Landschafts- und Genremaler, geb. um 1590 in Amsterdam, gest. 1630 im Haag, thätig in Haarlem, Leiden und im Haag, hier als Hofmaler der Statthalter Moritz und Friedrich Heinrich. Hauptwerke im Reichsmuseum zu Amsterdam (z. B. Auszug der Garnison nach der Uebergabe von Hertogenbosch 1629).

Velde, Willem van de. Holländischer Marinemaler, geb. in Amsterdam, gest. in Greenwich 1707, Schüler seines gleichnamigen Vaters und des Simon de Vlieger, thätig in Amsterdam und in England als Hofmaler Karls II. Er galt seinen Zeitgenossen als der beste Marinemaler. Seine Hauptwerke befinden sich in englischen Galerien.

Veneziano, Antonio di Francesco. Ital. Maler des 14. Jahrh., gebürtig aus Venedig, ausgebildet in Florenz in der Schule der Gaddi. Von ihm außer anderem drei Fresken mit Darstellungen aus der Legende des heil. Rainer im Campo Santo in Pisa erhalten.

Venne, Adriaen van de. Holländ. Landschafts- und Genremaler, geb. in Delft 1589, gest. im Haag 1662, thätig zu Middelburg und im Haag. Seine Bilder, besonders die der Frühzeit, erinnern an die des Sammet-Breughel. Seine besten Gemälde sind im Reichsmuseum zu Amsterdam, im Louvre und Berliner Museum.

Verboeckhoven, Charles Louis. Belgischer Marinemaler, geb. 1802 in Warneton (Westflandern), Bruder des Eugène, gest. am 25. 9. 1889 in Brüssel. Er widmete sich der Seemalerei, machte Studienreisen an der Küste der Nordsee und malte seiner Zeit hochgeschätzte Seestücke. Zwei Bilder von ihm im Leipziger Museum, andere in Harlem und Courtray.

Verboeckhoven, Eugène Joseph. Belgischer Tiermaler, geb. 8. 6. 1798 in Warneton in Westflandern, gest. 19. 1. 1881 in Brüssel. Bilder von ihm im Leipziger Museum.

Verestschagin, Wassili, s. K. d. G.

Verlat, Charles. Belgischer Historien-, Porträt- und Tiermaler, geb. 1824 in Antwerpen, gest. 23. 10. 1890 daselbst; thätig in Weimar (seit 1869 einige Jahre) als Direktor der Kunstschule, später Direktor der Antwerpener Akademie. Besonders seine humoristischen Tierbilder fanden großen Beifall.

Vermeer, Johannes Vermeer van Delft. Holländ. Maler, geb. in Delft 1632, gest. daselbst 1675, Schüler des Karel Fabritius. Er war ein genial beanlagter Maler, ein Zauberer in der Wiedergabe von Luft und Licht in feingestimmten Interieurs sowohl als in seinen Städteansichten. Die berühmtesten unter seinen gar nicht zahlreichen Werken sind: Die Ansicht von Delft im Mauritshuis im Haag; Das Milch eingießende Mädchen in der Sammlung Six in Amsterdam und 2 Interieurs in der Dresdener Galerie.

Vernet, Charles. Französischer Maler und Lithograph (1758—1835), thätig in Paris. Mehr noch durch seine feinen, geistreichen Steinzeichnungen als durch seine Oelgemälde hat er sich einen Namen gemacht. Seine Stärke liegt in der Darstellung des Lebens und Treibens der vornehmen Welt auf der Promenade, auf der Jagd, beim Wettrennen und im Feldzuge. Er bildet mit seiner Kunst ein Mittelglied zwischen der Weise von Gros und seines Sohnes Horace Vernet.

Vernet, Claude-Joseph. Französischer Landschafts- und Marinemaler, auch Radierer, geb. in Avignon 1712, gest. in Paris 1789, thätig zu Rom und Paris. Für

V

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart“.

Ludwig XVI. malte er eine Reihe von französ. Seehäfen (jetzt in der Louvregalerie).

Vernet, Horace. Historienmaler, geb. am 30. 6. 1789 in Paris, gest. das. am 17. 1. 1863. Er war der gefeiertste Maler des modernen französischen Kriegsruhms und der Begründer des Realismus auf dem Gebiete der biblischen Historie. Seine Hauptwerke sind die großen Schlachtengemälde in Versailles, ausgezeichnet durch Lebendigkeit und Episodenreichtum und effektvollen malerischen Vortrag.

Veronese, Paolo (Cagliari). Venetianischer Maler, geb. in Verona 1528, gest. in Venedig 1588, thätig zumeist in Venedig. Er gehört dort zu den trefflichsten Monumentalmalern und gilt als der eigentliche Vertreter der venetianischen „Existenzmalerei". Berühmt sind seine Biblischen Gastmähler (in der Akademie zu Venedig, in der Brera in Mailand, im Louvre und in der Dresdener Galerie), andere Hauptwerke: Die Apotheose Venezias im Dogenpalast, ferner: Der Raub der Europa und das Votivbild für den Sieg von Lepanto.

Verrocchio, Andrea del, eigentlich Andrea di Michele di Francesco Cioni. Florentiner Goldschmied und Erzgießer, dann Maler und Bildhauer, geb. in Florenz 1435, gest. in Venedig 1488, Schüler Donatellos, thätig in Florenz und seit 1479 in Venedig, einer der bedeutendsten Künstler der florentiner Frührenaissance. Unter seinen plastischen Werken ragen hervor: Das Mediceergrab in San Lorenzo in Florenz, Der Knabe mit dem Delphin, Bronzegruppe auf dem Brunnen im Hof des Palazzo vecchio und eine Bronzestatue des jugendlichen David. Die Erzgruppe Christus und Thomas in einer Nische an Or San Michele und Das eherne Reiterstandbild des Colleoni, das großartigste Reitermonument der Welt, in Venedig; seine Malereien sind seltener, sicher beglaubigt nur die Taufe Christi (in den Engelköpfen von Verrocchios Schüler Leonardo da Vinci vollendet) in der Akademie zu Florenz.

Vetter, Karl, s. K. d. G.

Victors, Jan. Holländ. Maler, geb. 1620 in Amsterdam, gest. 1672. Er war ein Schüler Rembrandts wahrscheinlich in den Jahren 1635—1640 und erinnert in der Auffassung und im warmen Kolorit in den besten seiner Bilder an seinen großen Meister. Ein Hauptbild, „Hanna mit ihrem Sohne Samuel vor dem Priester Eli", in der Berliner Galerie.

Vignola, eigentlich: Giacomo Barozzi aus Vignola. Italienischer Architekt, Begründer des Barockstils, 1507—1573, thätig in Bologna, später in Rom, nach Michelangelos Tode Baumeister von St. Peter, hervorragend als Theoretiker (Handbuch der Säulenordnungen) wie als Praktiker. Hauptwerke: Schloß Caprarola und die Jesuitenkirche Il Jesù in Rom, der Typus der Barockkirche.

Vinci, Leonardo da, siehe **Leonardo.**

Vinckboons, David. Holländ. Landschafts- und Genremaler, auch Radierer und Glasmaler, geb. in Mecheln 1578, gest. in Amsterdam 1629; er malte in der Weise des älteren Brueghel und Gillis van Coninxloo staffierte Landschaften, häufig Volksfeste, sogenannte Kirmessen. Eine der besten im Museum zu Bamberg.

Vinnen, Karl, s. K. d. G.

Vischer, Peter der ältere. Nürnberger Erzgießer um 1455—1529, einer der vortrefflichsten Plastiker der deutschen Renaissance, wurde 1489 Meister und 1494 vom Kurfürsten Philipp von der Pfalz nach Heidelberg berufen, kehrte aber bald wieder nach Nürnberg zurück, wo er, später von 5 Söhnen unterstützt, vielseitig thätig war. Hauptwerke: Das Bronzegrabmal des Erzbischofs Ernst im Dom zu Magdeburg (Hochgrab mit der liegenden Statue des Verstorbenen unter gotischem Baldachin), Grabtafel des Bischofs Johann im Dom zu Breslau, das berühmte Sebaldusgrab in der Sebalduskirche zu Nürnberg (1579 vollendet), die Erzstatuen Theodorichs und König Arthurs für die Ahnenreihe am Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck.

Vite, Timoteo della. Italienischer Maler, geb. in Ferrara 1467, gest. in Rom 1523, ausgebildet unter Francia in Bologna, traf 1495 in Urbino mit Rafael zusammen, dessen Gehilfe er in Rom wurde. Als solcher malte er die Propheten über Rafaels Sibyllen in S. Maria della Pace in Rom. Ein schönes Altarbild von 1521, eine Magdalena von Engeln umgeben, im Dom zu Gubbio.

Vittoria, Alessandro. Venetianischer Bildhauer und Erzgießer des 16. Jahrh., gest. 1605, Schüler des Sansovino, trefflicher Porträtbildner. Zu seinen Hauptwerken gehört sein eigenes Grabmal in S. Zaccaria in Venedig, eine Büste zwischen den Allegorien der Scultura und Architettura.

Vivarini, Bartolommeo. Venetianischer Maler, geb. in Murano, thätig zwischen 1450 und 1490 in Venedig, unter dem Einfluß der Paduaner Schule und später des Antonello da Messina. Werke von ihm: Thronende Madonna im Museum zu Neapel, ferner in der Akademie zu Venedig und in S. Maria dei Frari daselbst.

Vivarini, Luigi (Alvise). Venetianischer Maler, thätig zwischen 1464 und 1503 in Venedig, Zeitgenosse und unter Ein-

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

fluß des Giov. Bellini. Hauptwerk: Thronende Madonna mit Heiligen in der Berliner Galerie.

Blieger, Simon Jacobsz de. Holländischer Maler von Landschaften, Genrebildern und Porträts, geb. in Rotterdam 1601, gest. in Weesp 1653, Schüler von Jul. Porcelles und Willem van de Velde, thätig in Amsterdam und Weesp. Besonders tüchtig in seinen Marinebildern. Ein solches vom Jahre 1643 im Mauritshuis im Haag, in der Dresdener Galerie, im Reichsmuseum zu Amsterdam.

Bliet, Hendrik Cornelisz van. Holländ. Architektur-, Genre- und Porträtmaler, geb. um 1611 in Delft, gest. das. 1675. Er arbeitete immer in seiner Vaterstadt und leistete sein Bestes in Architekturbildern, besonders in Kircheninterieurs in der Art des Em. de Witte. Ein treffliches Bild, „Innere Ansicht der alten Kirche in Delft“, bewahrt das Mauritshuis im Haag.

Böllmy, Fritz, s. K. d. G.

Vogel, Christian Leberecht. Deutscher Maler, geb. in Dresden 6. 4. 1759, gest. daselbst 11. 4. 1816, thätig in Dresden, Professor a. d. Akademie, vortrefflich in seinen Kinderporträts. Bekanntes Hauptwerk: Zwei sitzende Knaben (die Prinzen von Schönburg-Waldenburg und Schönburg-Hartenstein) in der Dresdener Galerie.

Vogel, Hugo, s. K. d. G.

Vogeler, Joh. Heinrich, s. K. d. G.

Voigtländer, Rudolf von, s. K. d. G.

Volkmann, Arthur, s. K. d. G.

Volkmann, Hans von, s. K. d. G.

Volpato, Giovanni. Italien. Kupferstecher. 1738—1803, zuerst in Venedig, später in Rom thätig. Er ist der bekannteste unter den sogen. klassischen Stechern des 18. Jahrh. Seinen Ruhm begründeten, wohl hauptsächlich des Inhalts wegen, seine zahlreichen Stiche nach Rafaels Malereien in den Stanzen des Vatikans, den Loggienbildern, der Grablegung, der Madonna della Sedia und nach Hauptwerken von Guercino, Claude Lorrain und Poussin.

Volterra, Daniele da, eigentl. Daniele Ricciarelli. Italienischer Maler und Bildhauer, geb. 1509 in Volterra, gest. 1566 in Rom, Schüler und Nachahmer Michelangelos. Seine bekannte Kreuzabnahme in S. Trinità de' monti in Rom soll nach Michelangelos Entwurf ausgeführt sein. Ein anderes Hauptwerk von ihm der Bethlehemitische Kindermord in den Uffizien.

Voltz, Friedrich Joh. Deutscher Tiermaler, geb. 31. 10. 1817 in Nördlingen, gest. 24. 7. 1886 in München, thätig in München. Bilder von ihm in der Dresdener und Berliner Nationalgalerie und vielen anderen Museen.

Volz, Herm., s. K. d. G.

Vorgang, Paul, s. K. d. G.

Vorstermann, Lucas. Holländischer Kupferstecher, geb. 1595, gest. nach 1667, einer der geschicktesten sogenannten Rubensstecher; thätig in Antwerpen und England. Hauptblätter: die große Kreuzigung und die kolossale Amazonenschlacht nach Rubens und das Rosenkranzfest nach Caravaggio.

Vos, Cornelis de. Vlämischer Porträtmaler, geb. um 1585 in Hulst, gest. in Antwerpen 1651, thätig daselbst. Er ist einer der besten Porträtisten der vlämischen Schule nach Rubens und van Dyck, besonders tüchtig in Familienporträts. Hauptwerke: Bildnis der eigenen Familie des Künstlers im Brüsseler Museum, Porträt des Abraham Grapheus in der Antwerpener Galerie, ferner ein kirchl. Bild: Der heil. Norbert Reliquien in Empfang nehmend, in der Antwerpener Galerie.

Vos, Martin de. Vlämischer Maler, geb. in Antwerpen 1531, gest. daselbst 1603, Schüler des Frans Floris, später des Tintoretto in Venedig, seit 1558 in Antwerpen thätig. Hauptwerk: Der heil. Lucas die Madonna malend, Museum zu Antwerpen.

Vos, Hubert, s. K. d. G.

Vriendt, Albrecht de, s. K. d. G.

Vries, Abraham de. Holländischer Porträtmaler, geb. in Rotterdam, gest. um 1648 im Haag, thätig meist in Amsterdam und im Haag, beeinflußt von de Keyser und Rembrandt. Bilder von ihm in verschiedenen Museen, z. B. in Amsterdam und Berlin.

Vries, Adriaen de. Holländ. Bildhauer u. Erzgießer, geb. um 1560 im Haag, gest. um 1627. Schüler des Giov. da Bologna. Von ihm die Brunnen des Herkules und des Merkur in Augsburg und zahlreiche Statuetten und Büsten in Deutschland, Frankreich und Schweden (Schloß Drottningholm).

Vries, Roelof Jansz van. Holländ. Landschaftsmaler, geb. 1631 in Haarlem, gest. nach 1669, thätig in Haarlem und Amsterdam. Bilder von ihm in Amsterdam, im Haag und anderen Museen.

Waderé, Heinr., s. K. d. G.

Wagner, Alex. von, s. K. d. G.

Wagner, Joh. Peter Alexander. Deutscher Bildhauer, geb. zu Ober-Theres in Franken 1730, gest. in Würzburg 1809, thätig daselbst. Wagner war einer der fruchtbarsten und geschicktesten deutschen Bildhauer des 18. Jahrh. Er fertigte mehr als 100 Altäre, ferner Statuen in Holz und Stein, Reliefs und Vasen in Würzburg u. Franken. Als Hauptwerk

gelten seine 14 Passionsgruppen in Lebensgröße auf dem St. Nikolausberge in Würzburg.

Wahle, Friedr., s. K. d. G.

Waldmüller, Ferdinand Georg. Genremaler, geb. in Wien 1793, gest. daselbst den 23. 8. 1865. Seine Sitten u. Genrebilder mit fein ausgeführtem Detail und novellistisch zugespitztem Inhalt waren in den dreißiger und vierziger Jahren besonders hochgeschätzt. Ein charakteristisches Bild, „Die Adoption", im Breslauer Museum.

Wallot, Paul, s. K. d. G.

Wappers, Gustav, Baron. Belgischer Historienmaler, geb. 23. 8. 1803 in Antwerpen, gest. 6. 12. 1874 in Paris. Vertreter der romantischen Richtung in der belgischen Schule, thätig in Antwerpen und Paris. Hauptwerk: Die Brüsseler Revolution im September 1830 (Neues Museum in Brüssel).

Watson, James. Englischer Porträtmaler und Schabkünstler (1740—1790), thätig zu London.

Watteau, Antoine. Französischer Rokokomaler, geb. in Valenciennes 1684, gest. 1721 in Nogent bei Vincennes, Schüler des Claude Gillot und des Cl. Audran zu Paris und durch Studien nach Rubens und P. Veronese weitergebildet, thätig zu Paris. Hauptmeister der französ. Rokokomalerei; seine galanten Feste in herrlichen Parklandschaften, seine Schäferspiele und Scenen aus der französischen und italienischen Komödie bleiben unerreicht an geistreicher und gefälliger Auffassung und malerischem Reiz. Hauptwerke: Die Einschiffung nach Cythere, im Louvre; ein zweites Exemplar und weitere 18 Bilder im Besitze des Königs von Preußen in den königl. Schlössern und der Berliner Galerie.

Wauters, Emile, s. K. d. G.

Webster, Thomas. Englischer Genremaler, geb. 20. 3. 1800 in London, gest. 1886. Von ihm in der Nationalgalerie zu London: Der Gang zur Schule und Die Schule der alten Dame.

Wedgwood, Joshia. Englischer Keramiker, geb. 1730 in Burslem, gest. 1795 in Etruria (England). Hersteller der farbigen, häufig mit Reliefs verzierten Steingutwaren, die nach ihm benannt sind. Durch seine Töpfereien schuf er den Fabrikort Etruria in Staffordshire und wurde der Begründer der blühenden Potterieindustrie.

Weenix, Jan. Holländischer Maler, geboren in Amsterdam 1640, gestorben daselbst 1719, Sohn und Nachahmer des Jan Baptist Weenix. Von ihm zwei Stillleben mit Tieren im Mauritshuis im Haag.

Weenix, Jan Baptist. Holländischer Maler, geb. 1621 in Amsterdam, gest. 1660 bei Utrecht, nach einem mehrjährigen Aufenthalte in Italien zu Amsterdam und Utrecht thätig. Er malte staffierte Landschaften, Hafenansichten und Stillleben. Bilder von ihm im Amsterdamer Reichsmuseum, in der Berliner, Dresdener, Münchener, Leipziger Galerie und vielen anderen Sammlungen.

Wehle, Joh., s. K. d. G.

Weise, Robert, s. K. d. G.

Weishaupt, Viktor, s. K. d. G.

Weißenbruch, J. H., s. K. d. G.

Wenglein, Joseph, s. K. d. G.

Werenskiold, Erik, s. K. d. G.

Werff, Adriaen van der. Holländischer Maler von Porträts, Geschichts- und Genrebildern, geb. 1659 in Kralingen bei Rotterdam, gest. in Rotterdam 1722, thätig meist daselbst, Hofmaler des Pfalzgrafen Johann Wilhelm. Seine in außerordentlicher Feinheit und Glätte ausgeführten Bilder waren im 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts sehr geschätzt. Bilder von ihm im Reichsmuseum zu Amsterdam, im in Haag, Dresden, München u. anderen Galerien.

Werner, Anton von. Maler, s. K. d. G.

Werner, Fritz, s. K. d. G.

Werner, Karl. Architekturmaler, geb. in Weimar um 4. 10. 1808, gest. am 10. 1. 1894, Schüler der Leipziger Akademie unter Schnorr v. Carolsfeld, ging 1833 nach Italien, wo er 20 Jahre blieb. Dann reiste er längere Zeit in Griechenland und im Orient und malte seinen berühmten Cyklus „Nilbilder". Seine bevorzugte Technik ist die Aquarellmalerei, in der er hohe Anerkennung erwarb und mit großem Erfolge als Lehrer thätig war.

West, Benjamin. Englischer Historienmaler, geb. in Springfield in Pennsylvanien am 10. 10. 1738, gest. 11. 3. 1820 in London, Präsident der Akademie in London seit 1792. Bilder von ihm in der National-Gallery zu London, u. a. Christus vor Pilatus, und Orestes und Pylades, welche als Opfer vor Iphigenia gebracht werden und sein berühmtestes Gemälde: Der Tod des Generals James Wolfe in der Grosvenor-Galerie in London.

Weyden, Rogier van der. Maler der altniederländischen Schule, geb. um 1399 in Tournay, gest. in Brüssel als Stadtmaler 1464, Nachfolger der Eycks, einflußreiches Haupt der Brabanter Schule, thätig zu Tournay und Brüssel, vorübergehend in Loewen und Italien (1449/50). Ein Hauptwerk, die 4 großen Gerechtigkeitsbilder im Rathaussaale zu Brüssel sind schon im 17. Jahrh. zu Grunde gegangen; unter den erhaltenen Werken sind besonders hervorzuheben: Das jüngste

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

Gericht in Beaune, die 7 Sakramente in der Antwerpener Galerie, die Kreuzabnahme im Escorial und drei Flügelaltäre in der Berliner Galerie.

Wehr, Rud., s. K. d. G.

Wielandt, Manuel, s. K. d. G.

Wierix. Belgische Kupferstecherfamilie, deren bekannteste Mitglieder die drei Brüder Jan (1549—1615), Hieronymus (1553—1619) und Anton (gest. 1624) waren, thätig in Antwerpen, hauptsächlich als Porträtstecher geschätzt.

Wiertz, Antoine. Belgischer Maler, geb. 22. 2. 1806 in Dinant, gest. 18. 6. 1865, Schüler der Antwerpener Akademie und gebildet an den Werken von Rubens. Seine z. T. riesigen und tendenziösen Gemälde, z. B. Der Triumph Christi, Die letzte Kanone, Der lebendig Begrabene, Der Tritt eines Großen, befinden sich zugleich mit einigen trefflichen plastischen Arbeiten im Musée Wiertz in Brüssel.

Wierusz-Kowalski, Alfr. von, s. K. d. G.

Wijck, Thomas. Holländ. Maler, geb. in Beverwijck um 1616, gest. in Haarlem 1677. Er studierte auch in Italien, wo Pieter van Laer und Jan Miel ihn wahrscheinlich beeinflußt haben. Er malte Interieurs und Landschaften; ein Lieblingsthema von ihm waren Alchimisten in ihren Laboratorien. Ein gutes Bild dieser Art im Mauritshuis im Haag, eine italienische Seehafenansicht in der Berliner Galerie.

Wilberg, Martin, s. K. d. G.

Wildens, Jan. Vlämischer Landschaftsmaler, 1586—1653, thätig in Antwerpen, Freund und Gehilfe des P. P. Rubens. Er malte häufig die Hintergründe auf den Bildern befreundeter Maler wie Rubens, Jordaens Rombouts, Schut, Snyders unter anderm; seine eigenen Werke sind selten; das beste davon ein Panorama von Antwerpen im dortigen Museum.

Wilhelm von Köln, Maler, blühte nach einer Angabe der Limburger Chronik um 1380 in Köln und wird als der bahnbrechende Meister der altkölnischen Schule angesehen. Eine Anzahl hervorragender Altarwerke, auf Goldgrund gemalt, ausgezeichnet durch einen schlanken, fein bewegten und lieblichen Madonnentypus, durch zarte, idyllische Darstellung der heiligen Vorgänge, werden ihm zugeschrieben. Ein Hauptwerk dieser Gruppe ist ein kleiner Flügelaltar mit der Madonna, die eine Bohnenblüte hält, im Museum zu Köln.

Wille, Georg. Kupferstecher, geb. in der Nähe von Gießen 1715, gest. in Paris 1808, der bekannteste Stecher des 18. Jahrh.; seine Porträtstiche (z. B. nach Rigaud) und seine Reproduktionen holländ. Genrebilder z. B. von Dou, Terborch, Netscher zeichnen sich durch virtuose Technik aus.

Willroider, Ludwig, s. K. d. G.

Wilson, Richard. Englischer Landschaftsmaler, geb. zu Pinegas 1714, gest. in Wales 1782, Repräsentant der von Claude Lorrain beeinflußten poetischen Landschaftsmalerei in England; seine Motive entnahm er vorwiegend der Umgegend Roms. Hauptwerke: die Villa Maecens und die Niobidenlandschaft in der National-Gallery zu London.

Winterhalter, Franz Xaver. Porträtmaler, geb. 20. 4. 1806 in Menzenschwand (bei St. Blasien), gest. 8. 7 1873 in Frankfurt a. M., Schüler von Stielen in München, thätig in München und Paris. Besonders als Fürstenmaler hochgeschätzt am französ., preußisch., württemb., österreich., russ. und span. Hofe.

Winternitz, Rich., s. K. d. G.

Wislicenus, Hermann. Historienmaler, geb. 20. 9. 1825 in Eisenach, gest. 25. 4. 1899 in Goslar. Schüler der Dresdener Akademie unter Bendemann und Schnorr, später Professor an der Düsseldorfer Akademie. Hauptwerke von ihm: die Jahreszeiten in der Nationalgalerie in Berlin und die Wandgemälde im Kaisersaal zu Goslar, die den Anfang, die Entwicklung und Erneuerung des deutschen Kaisertums darstellen.

Witte, Emanuel de. Holländischer Maler, geb. in Alkmaar (?) 1617, gest. in Amsterdam 1692; bekannt durch seine vortrefflichen Kircheninterieurs. Ein Hauptbild derart im Mauritshuis im Haag.

Witte, Pieter de, genannt Candido. Vlämischer Bildhauer, Architekt und Maler, geb. 1548 in Brügge, gest. 1628 in München, wo er mehrere bedeutende plastische Werke, z. B. die Bronzestatue der Bavaria u. den Wittelsbacher Brunnen geschaffen hat. Nachfolger des Giovanni da Bologna.

Wölfelin von Rufach. Deutscher Bildhauer des 14. Jahrh., Verfertiger des vortrefflichen Doppelgrabmals des Grafen und des Kanonikus von Werd in St. Wilhelm zu Straßburg.

Woensam, Anton. Rheinischer Maler und Zeichner für den Holzschnitt, geb. in Worms oder Köln, thätig in Köln seit 1518, gest. daselbst 1541, beeinflußt von Dürer. Hauptwerk: Christus am Kreuz im Museum zu Köln.

Wolf, Emil. Bildhauer, geb. in Berlin am 2. 3. 1802, gest. in Rom am 29. 9. 1879, Schüler von Gottfr. Schadow, seit 1822 in Rom thätig in der klassisch-idealen Richtung unter Einfluß Thorwaldsens. Sein Lieblingsthema war die Darstellung weiblicher Schönheit, und seine Statuen: Venus, Sappho, Psyche und Kinderfiguren fanden begeisterte

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart."

Anerkennung. Von ihm die Marmorstatue der Judith in der Nationalgalerie in Berlin.

Wolf, Josef. Tiermaler, geb. 1820 in der Nähe von Koblenz, seit 1848 in England thätig, gest. 20. 4. 1899 zu London. Er galt in England als der beste Tiermaler nach Landseer.

Wolff, Albert. Bildhauer, geb. 6. 4. 1816 in Fehrbellin, Schüler von Rauch, gest. 20. 6. 1892 in Berlin. Von ihm zahlreiche Reiter-Denkmäler und Porträtstatuen und Büsten und besonders tüchtige Tiergruppen, z. B. der Löwentöter auf der Treppe des Alten Museum zu Berlin.

Wolgemut, Michael. Nürnberger Maler, Bildschnitzer und Zeichner für den Holzschnitt, geb. in Nürnberg 1434, gest. daselbst 1519, Schüler des Hans Pleydenwurff, thätig zu Nürnberg als vielbeschäftigter Meister. Hauptwerke: Der Hofer Altar in der Münchener Pinakothek, der Hochaltar der Marienkirche zu Zwickau, der Peringsdörffersche Altar im Germ. Mus. zu Nürnberg. Aus seinem Atelier die Holzschnitte in Schedels Weltchronik. — Er war der Lehrer Albr. Dürers.

Woollet, William. Englischer Radierer und Kupferstecher, geb. 1735, gest. in London 1785. Besonders geschätzt sind seine großen Blätter mit Wiedergaben von Landschaften Claude Lorrains und Wilsons, bekannt seine beiden Schlachtenbilder nach Benjamin West.

Wopfner, J., s. K. d. G.

Wouwerman, Pieter. Holländ. Maler, geb. in Harlem 1623, gest. 1682. Er war der Bruder und Nachahmer des Philipp W., den er bei aller Geschicklichkeit nicht völlig erreichte. Eine Zeitlang war er in Paris thätig, kehrte aber dann nach Harlem zurück. Ein gutes Bild von ihm, „Der Reitunterricht", in der Brüsseler Galerie.

Wouwermann, Philips. Holländ. Landschafts- und Pferdemaler, geb. 1619 in Haarlem, gest. daselbst 1668, thätig zumeist in seiner Vaterstadt. Man hat von ihm gegen 800 Bilder, von denen das Mauritshuis im Haag eine ganze Reihe vortrefflicher bewahrt.

Wren, Sir Christopher. Englischer Architekt, geb. 1632 in East-Knoyle in Wiltshire, gest. 1723 in Hampton-Court. Repräsentant des englischen Barockstils in der Architektur. Von ihm zahlreiche Kirchen und Profangebäude Londons; Hauptwerke: die St. Paulskirche, begonnen 1675, eine der größten Kirchen der Welt.

Wu Tao-tsz. Berühmter chinesischer Drachenmaler im 8. Jahrhundert n. Chr. Geb.

Wynants, Jan. Holländischer Landschaftsmaler, geboren in Haarlem um 1625, gestorben wahrscheinlich in Amsterdam 1682, thätig zumeist in Amsterdam. Seine Bilder finden sich in zahlreichen Sammlungen, so im Mauritshuis im Haag eine Waldlisiere und ein Weg zwischen Dünen, ähnliche Bilder in Amsterdam, Dresden u. a.

Y

Ybl, Nikolaus. Ungarischer Architekt, geb. 1814, gest. 22. 1. 1891 in Budapest. Er war der thätigste und einflußreichste ungarische Baumeister im 19. Jahrh. Von seinen Bauten seien als die namhaftesten erwähnt: die Fóther Kirche, die gotische Franzstädter Kirche, die Leopoldstädter Basilika, die neue Oper in Budapest.

Z

Zahrtmann, Krist., s. K. d. G.

Zampieri, Domenico, genannt Domenichino. Italienischer Maler und Architekt, geb. 1581 in Bologna, gest. in Neapel 1641, Schüler der Carracci, thätig zu Bologna und Neapel, zumeist jedoch in Rom. Sein bedeutendstes Tafelbild: Die letzte Kommunion des heil. Hieronymus (im Vatikan), seine besten Fresken, die Geschichte des heil. Andreas, in der Kirche S. Andrea della Valle. Als Baumeister schuf er unter anderem die Villen Belvedere in Frascati u. Lodovisi in Rom.

Zeitblom, Bartholomäus. Schwäbischer Maler, geb. um 1450, gest. nach 1517, Gehilfe des Hans Schüchlin in Ulm. Hauptwerk: der Heerberger Altar vom Jahre 1497, jetzt in der Altertümer-Sammlung in Stuttgart aufgestellt.

Zeuxis. Griechischer Maler um 450—400 vor Chr., thätig meist in Athen, einer der berühmtesten griechischen Maler; als Hauptwerke von ihm galten eine Kentaurenfamilie, eine Helena, zu deren Darstellung die Bewohner von Kroton die 5 schönsten Mädchen als Modelle gestellt hatten, und eine Penelope.

Zevio, Stefano da. Altveroneser Maler, 1393 bis nach 1430. Von ihm die bedeutenden Fassadenmalereien in Fresko an einem Hause in Verona, darstellend die thronende Madonna zwischen Heiligen und eine Geburt Christi. Aber er malte auch zierliche Tafelbilder in der Weise des Gentile da Fabriano, z. B. das Madonnenbild in der Galerie Colonna zu Rom und die Anbetung der Könige in der Brera zu Mailand.

Zezzos, Alessandro, s. K. d. G.

Ziegler, Karl, s. K. d. G.

Zimmermann, E., s. K. d. G.

Zisenis, Johann Georg. Dänischer Porträtmaler, geb. 1716 in Kopenhagen, gest. 1777 in Hannover, thätig im Haag, später in Hannover, Braunschweig und Berlin. Zwei tüchtige Porträts von ihm im Mauritshuis im Haag.

Siehe auch den Abschnitt „Künstler der Gegenwart".

Zoppo, Marco. Paduaner Maler, geb. in Bologna um 1440, Schüler des Francesco Squarcione zu Padua, thätig zu Padua, Venedig und Bologna, wo er vermutlich um 1500 gestorben ist. Hauptwerk: eine thronende Madonna mit Kind und Heiligen, in der Berliner Galerie.

Zorn, Anders. Maler und Radierer, s. K. d. G.

Zuccherelli, Francesco. Italienischer Figuren- und Landschaftsmaler, geb. 1702 in Pitigliano in Toskana, gest. in Florenz 1788. Er war Schüler des Giov. Maria Morandi und des Pietro Nelli zu Rom und arbeitete da und in Venedig und England. In den Schlössern in Wien und Windsor finden sich zahlreiche Werke dieses einst hochgefeierten Malers.

Zügel, Heinrich, s. K. d. G.

Zurbaran, Francisco. Spanischer Maler, getauft in Fuente de Cantos in Estremadura 1598, gest. in Madrid um 1662, Schüler des Juan de Roelas zu Sevilla, thätig zu Sevilla und Madrid als Hofmaler Philipps IV. Hauptwerke: Darstellungen aus dem Leben des Bonaventura in der Berliner und Dresdener Galerie und im Louvre; ferner der Triumph des heil. Thomas von Aquino im Museum.

Zumbusch, Kaspar, s. K. d. G.

Zumbusch, Ludw., s. K. d. G.

Kunstübung

Malerei

von

Professor Ad. Treidler

595. **Vom Kunstlernen.** Kunst kann man, im landläufigen Sinne des Wortes, nicht *lernen*, sie ist eine Sache der Begabung und der natürlichen Triebe, die mit elementarer Gewalt hervordrängen, sich im Erfinden und Gestalten versuchen und die, wenn sie einmal da sind, zwar gelenkt und geläutert, aber dort, wo sie fehlen, nicht aus dem Nichts gezaubert werden können. Läßt sich also Kunst nicht lernen, wie man ein Handwerk lernt, so läßt sie sich sinngemäß auch schwerlich *lehren*. Lehren läßt sich eben nur das, was Handwerksmäßiges an der Kunst ist, die Kunst*technik*, aber wo die schöpferischen Gedanken und künstlerischen Instinkte fehlen, würde auch der beste Lehrmeister vor einer unlösbaren Aufgabe stehen.

Die kurzen Anleitungen, dir wir in den nachfolgenden Abschnitten geben, möchten deshalb um alles in der Welt nicht als eine Art Nürnberger Trichter, oder eine jener famosen Eselsbrücken betrachtet werden, wie sie in der bekannten „Anleitung, in sechzig Minuten Kunstkenner zu werden" und ähnlichen Schriften so belustigend verspottet werden, sondern verfolgen, in der Ueberzeugung, daß die Kenntnis der kunsttechnischen Grundlagen für den Schauenden ebenso unentbehrlich ist wie für den Schaffenden, nur den einzigen Zweck, dem kunstliebenden Laien einen Blick in das Handwerk der Kunst zu eröffnen.

I. Die Oelmalerei.

596. **Das Material** für Oelmalerei besteht in Farben, Oelen, Firnissen, Pinseln, Palette, Spachtel, Staffelei, Malstock und Maltafel, ferner wird für die Vorzeichnung Bleistift, Kohle oder Kreide gebraucht.

597. **Farben.** In der Unmenge von Farben, die im Handel vorkommen, sind als die wichtigsten folgende zu erwähnen: Zinkweiß, Neapelgelb, Lichter Ocker, Gebrannter lichter Ocker, Goldocker, Gebrannter Goldocker, Caput mortuum, Dunkler Ocker, Gebrannter dunkler Ocker, Grüne Erde, Gebrannte grüne Erde, Terra di Siena, Gebrannte Terra di Siena, Umbra, Gebrannte Umbra, Pariser Blau, Gewöhnliches Beinschwarz, Kernschwarz, Grüner Zinnober hell, Chromgelb hell und dunkel, Roter Zinnober, Kobaltblau, Ultramarin, Indischgelb, Cadmium, Krapplack.

Diese Farben sind mehr als genügend, und besonders der Anfänger sollte sich hüten, noch

darüber hinaus ein reicheres Sortiment anzuschaffen, denn die Ueberladung mit Farbennuancen wirkt nur verwirrend und hindert ihn, Herrschaft über die Farbe zu erlangen.

598. **Die Pinsel** zerfallen in zwei Arten: in Borsten- und Haarpinsel. Die Borstenpinsel kommen in verschiedenen Größen vor, sowohl rund als auch breit, sie müssen weich und elastisch sein, die Borsten dürfen nicht von einander abstehen. Sie werden hauptsächlich zur Behandlung größerer Flächen gebraucht, also zu Untermalungen, Hintergründen und Himmelflächen, jedoch werden sie in ihren feineren Nummern auch zu Detailwerk benützt, da sie ein flotteres Malen gestatten als die Haarpinsel. Die Haarpinsel finden beim Uebermalen und bei zarten Details Verwendung. Zwei Arten von Haarpinseln nehmen eine Sonderstellung ein: der langhaarige, weiche Iltispinsel und der große Dachspinsel. Sie werden zur Verwischung der Farbenübergänge und Pinselstriche verwandt, der Dachspinsel wird nur in trockenem Zustande gebraucht.

Die Pinsel müssen stets sauber gehalten werden, da sie sonst sehr schnell ihre Brauchbarkeit einbüßen. Während der Arbeit reinigt man sie durch Abwischen mit Leinwandlappen, nach der Arbeit werden sie in Seifenlösung ausgespült. Die Aufbewahrung erfolgt in Holzkästchen oder Blechbüchsen.

599. **Die Palette** ist oval oder viereckig, aus poliertem, dünnem Hartholz (Birnbaum, Nußbaum, Mahagoni, Ahorn), mit einem Loch zum Durchstecken des Daumens, und wird während des Malens in der linken Hand gehalten. Man setzt nur diejenigen Farben auf die Palette, die man im Laufe der nächsten Arbeitsstunden braucht, und natürlich nur in entsprechenden Mengen, um das Eintrocknen zu vermeiden. Die Farben werden in einer bestimmten, dem Maler geläufigen Reihenfolge am Rande

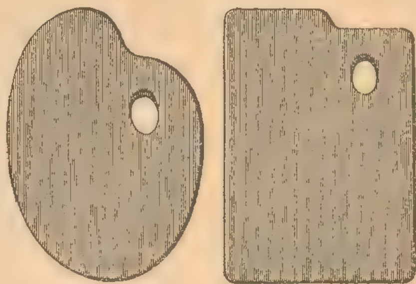


Fig. 16. Paletten.

der Palette aufgesetzt, damit der Innenraum für das Mischen freibleibt. Das Reinigen der Paletten erfolgt mit einem mit Terpentin getränkten Wischlappen; in den größeren Kunststädten, wie z. B. München, ziehen gewerbsmäßige Palettenputzer von Atelier zu Atelier und bieten ihre Dienste an.

Zum Entfernen der nicht mehr brauchbaren Farbe benützt man das Palettmesser (Spachtel), welches biegsam und elastisch sein muß.

Das Radierkratzmesser gebraucht man, um störende Erhöhungen von

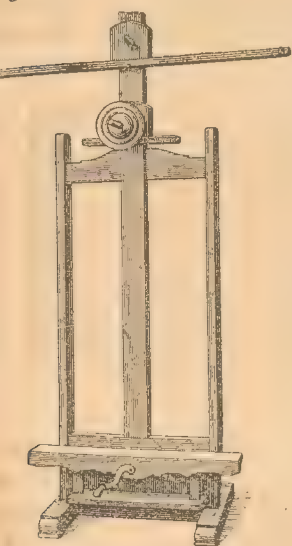


Fig. 17. Radierkratzmesser.

trockener Farbe auf der Bildfläche zu entfernen.

600. **Die Staffelei.** Die senkrecht stehende, zum Auf- und Abdrehen eingerichtete Staffelei ist die verwendbarste im Atelier. Die zusammenzulegende Staffelei dient zum Studienmalen im Freien, sie hat drei verschiebbare Schenkel, um auch auf unebenen Boden fest aufgestellt werden zu können.

601. Der Malstock oder die Latte ist dazu bestimmt, die malende Hand zu stützen, und wird zu diesem Zweck vom Boden aufragend an den oberen Rand des Bildes oder der Staffelei gelehnt.


Fig. 18. Staffelei.

602. Die Maltafel besteht heute zumeist aus präparierter Leinwand. Die Leinwand ist mit einer gleichmäßig verteilten, meist gelblich weißen Grundfarbe getränkt (grundiert) und bis zu einer gewissen Größe fertig im Handel zu haben, große Flächen muß der Maler selbst grundieren. Man hat Kreide- und Oelgrundierungen, beide Methoden besitzen ihre Vorteile und Nachteile. In den Kreidegrund saugt sich das Oel besser ein, infolgedessen schlägt aber auch die Farbe zu schnell ein, während der Oelgrund nicht so leicht nachgiebt und die Farben frischer hält. Die Malleinwand wird auf einen Keilrahmen fest eingespannt. Man benützt ferner geleimte Pappkartons und Bretter als Maltafeln, erstere werden aber wegen ihrer geringen Dauerhaftigkeit gewöhnlich nur zu Studien benutzt. Die aus Eiche, Fichte, Mahagoni oder Nußbaum hergestellten Malbretter sind ebenfalls entweder mit Kreide oder mit Oel grundiert und eignen sich besonders zu Bildern kleinen Formats, größere Bretter versieht man auf der Rückseite mit eingeschobenen Querleisten, um sie vor dem Krummwerden zu schützen.

603. Oele und Firnisse. Zwei Oelsorten finden Verwendung: das als Farbenzusatz bestimmte helle Oel (gebleichtes Mohnöl) und das zum schnelleren Trocknen der Farben dienende Trockenöl (Leinöl mit Zusatz von Terpentin ꝛc.). Das helle Oel steht während des Malens in einem Näpfchen auf der Palette und wird entweder mit dem Spachtel in die Farbe gemischt oder der Pinsel wird durch Eintauchen damit befeuchtet. Das Trockenöl (Siccativ) kommt in verschiedenen Fabrikaten fertig in den Handel und soll von Bleizucker frei sein, weil dieser das Erscheinen grauer, schimmelähnlicher Pünktchen auf der Bildfläche verursacht; es wird den zur Untermalung benützten Farben beigemischt, um ihr schnelles Eintrocknen zu bewirken, sehr zu empfehlen ist auch Musinimalmittel II (langsam trocknend) und Malmittel III (rasch trocknend). Letzteres kann auch zum Firnissen Verwendung finden, und außerdem giebt es eine ganze Reihe verschiedener Geheim- und Hausmittelchen.

Geraume Zeit nach seiner Vollendung — etwa nach einem Jahr, denn so lange dauert das vollständige Austrocknen — wird das Gemälde definitiv gefirnißt, um es widerstandsfähiger gegen schädliche Einflüsse zu machen; als bester Firnis gilt der Mastix oder Damarfirnis, dem man etwas Terpentin zusetzt. Man trägt ihn mit einem breiten, weichen Borstenpinsel auf das horizontal gelegte Bild gleichmäßig auf und darf das Bild erst dann wieder aufrichten, wenn der Firnis vollständig fest und trocken geworden ist. Bildfläche und Firnis sollen beim Auftragen die gleiche Temperatur haben, da das Bild sonst den Firnis nicht gut annimmt.

604. **Das Atelier** muß möglichst direkt gegen Norden liegen, um ein gleichbleibendes, nicht durch die Sonne beeinflußtes Licht zu besitzen, dieses soll nur durch ein einziges großes Fenster einfallen, entweder von der Seite oder von oben. In großen Ateliers findet man meistens sowohl Seiten= als Oberlicht und kann dann durch jeweiliges Verhängen der einen Lichtquelle die gewünschte Beleuchtung erzielen. Das Atelierfenster muß von gegenüberliegenden Häusern oder Baumgruppen so weit entfernt sein, daß keine das Licht beeinflussende Reflexe in das Atelier fallen, wie es z. B. der Fall wäre, wenn ein gegenüberliegendes Haus einen hellen Anstrich hätte. Die Atelierwände werden am besten einen gleichmäßigen, nicht zu kalten Ton aufweisen. Ueber das Malen bei künstlichem Licht ließe sich mancherlei sagen, viele Maler verwerfen es ganz, andere geben dem Gaslicht, andere wiederum dem Petroleumlicht den Vorzug. In allen Fällen wird man doch nur der Not gehorchend, nicht dem eigenen Triebe, bei künstlichem Licht arbeiten, z. B. wenn an trüben Wintertagen die Vollendung einer Arbeit eilt.

605. **Der Umriß.** Bevor das Malen beginnt, wird die Zeichnung in Umrissen auf die Malfläche entworfen und zwar bei größeren Bildern mit Kohle oder mit weißer Kreide, bei kleinen Bildern oder im Skizzenbuch mit Rot= oder Bleistift. Selbstverständlich muß die Zeichnung ganz korrekt ausfallen, da sich jeder Fehler später bei der Uebermalung rächen würde. Wie weit man in der Zeichnung von Einzelheiten geht, das hängt ganz von der Gewohnheit und dem Maß von Geschicklichkeit des Malers ab. Sind die Umrisse fertig gezeichnet, so müssen sie fixiert werden, damit sich nicht beim Malen die Farbe mit den lose aufliegenden Partikelchen der Kohle &c. vermischt. Die Kohlenzeichnung ist mit spitzem Pinsel und verdünnter Farbe nachzuzeichnen oder mit einer Lösung von Schellack in Spiritus zu fixiren.

606. **Die Untermalung.** Der Malprozeß zerfällt in zwei Hauptteile: das Untermalen, das ist das Anlegen der großen Flächen, der Schatten und Lichter, und das Uebermalen, das ist die Vollendung und Retouche der Untermalung.

Das Anlegen von sogenannten Lokalfarben ohne Berücksichtigung der verschiedenen Abstufungen ist zu verwerfen, der Anfänger soll von Anfang an sich bestreben, jeden erkannten Ton auch in seiner vollen Stärke anzulegen, vom höchsten Licht bis zur stärksten Dunkelheit. Alles Verwischen und Verstreichen, jedes Zusammenmalen der aufgesetzten Töne auf der Leinwand vermeide man, man setze mosaikartig Ton an Ton, und hat eine Korrektur von zwei nebeneinander liegenden Tönen stattzufinden, so lasse man erst die Natur auf sich wirken, und setze dann den neu gesehenen Ton frisch hinein. Sollten einige Pinselspuren oder Streifen in der noch nassen Farbe glänzen, so drückt man diese mit einem breiten, reinen Fischotterpinsel vorsichtig nieder.

Die Oelfarbe hält sich ein bis zwei Tage frisch, sobald man aber beim Malen nun merkt, daß die Farbe zäh wird, so muß man mit dem Weitermalen resp. Daraufmalen aufhören, sonst wäre Nachdunkeln und schnelles Reißen der Farbfläche unbedingte Folge. Ist die Untermalung vollständig trocken, so kann mit der Uebermalung begonnen werden, doch je länger die Trockenpause dauert, je besser ist es für die Konservierung des Bildes.

607. Die Uebermalung. Bevor das Uebermalen beginnt, wird die untermalte und vollkommen trockene Fläche durch vorsichtiges Waschen mit Schwamm und kaltem Wasser von anhaftendem Staub ꝛc. gereinigt. Mit eingetrocknete Fremdkörper und starke Auftragungen von trockener Farbe werden mit einem Schabmesser vorsichtig entfernt und alle Unebenheiten werden mit Bimsstein oder Ossa Sepiae geglättet. Das Uebermalen ist, wie schon gesagt, nichts weiter als das Vollenden und Retouchieren der Untermalung, besonders im Detailwerk, man bedient sich dabei der weichen Borstenpinsel und in den feinen Einzelheiten des Haarpinsels. Bei diesem Ergänzen der Untermalung in allen Stücken, wo es noch fehlt, spielt das Lasieren eine große Rolle, man versteht darunter das Verstärken, Abschwächen und Verändern des untermalten Tons durch Auftragen verdünnter, durchsichtiger Farbe. Das Wie? der Lasurmalerei läßt sich natürlich nicht theoretisch behandeln, nur die persönliche Unterweisung durch einen tüchtigen Lehrmeister und das eigene Talent, das mit Probieren studiert, können zum Ziele führen.

608. Landschaftsstudien. Hat sich der junge Landschafter ein gewisses Maß technischer Fähigkeiten im Zeichnen und Malen nach Gipsabgüssen, sowie lebenden Modellen angeeignet, so wird er den Drang fühlen, im Freien nach der Natur zu malen. Ein Spaziergang in Wald und Feld zeigt ihm eine Fülle von malerischen Motiven, die zunächst zu Detailskizzen, dann zu größeren Studien- und Stimmungsbildern einladen. Für das Festhalten schnell vergänglicher Beleuchtungseffekte hält man präparierte Malflächen kleinsten Formates in Bereitschaft, auf denen mit wenigen Strichen und Farben das Wesentliche der flüchtigen Erscheinung skizziert wird. Die Ausrüstung des Landschafters sei praktisch und leicht, jeder überflüssige Ballast schafft verdrießliche Stimmung und Unlust zur Arbeit. Es giebt tragbare Malkästen (z. B. der von Prof. Schönleber konstruierte) in sehr brauchbarer Form, die alles Nötige enthalten und mit einem Klappbrett zum Aufspannen der Leinwand versehen sind. Ein Feldstuhl und ein Sonnenschirm von zweckmäßiger Konstruktion sind unentbehrlich, und wer nicht immer den Malkasten als Unterlage auf den Knien halten will, muß eine transportable Staffelei mitnehmen. Im übrigen wird jeder aus seiner Praxis heraus sehr bald finden, was ihm entbehrlich und was notwendig ist.

II. Die Aquarellmalerei und Guasche.*)

609. Die Aquarellmalerei d. h. die Malerei mit Wasserfarben ist älter als die Oelmalerei. Schon die altchristlichen Pergamente, die Religionsbücher der Mohammedaner, die Handschriften der Ostasiaten und Indier bergen in Initialen und Miniaturen bewunderungswürdige Schöpfungen der Aquarellierkunst im weiteren Sinne. Die eigentliche Entfaltung zu einer selbständigen Kunst erfolgte aber ziemlich spät, ihre Anfänge bei den Niederländern und Italienern sind in den getuschten Sepiaskizzen zu suchen, und erst im Laufe des 18. Jahrhunderts treten allmählich die Aquarellisten als selbständige Künstler auf. Die Aquarellmalerei

*) Die Aquarellmalerei und Guaschetechnik wird jetzt nicht mehr geteilt. Man gebraucht heute in beiden Manieren das Weiß, überhaupt jedes Mittel, um an Leuchtkraft noch die Oelmalerei zu überbieten.

wurde vorzüglich in England gepflegt und dort auf eine Höhe gebracht, daß sie jeder andern Technik gleichgestellt wurde. In den letzten Decennien begann sie auch in Deutschland populär zu werden, und sie bildet jetzt auf unseren Ausstellungen einen Hauptanziehungspunkt. Deutschland kann mit Stolz auf seine Aquarellisten blicken, unter denen sich Meister wie Menzel, Hildebrandt, Alt, Passini, v. Bartels ꝛc. befinden.

Merkwürdigerweise ist noch bei vielen der Glaube verbreitet, daß Aquarellmalerei leichter als Oelmalerei sei, und sie wird deshalb von Dilettanten mit Vorliebe gewählt. Aber gerade das Gegenteil ist der Fall, Auge und Hand müssen mit viel mehr Vorkenntnissen ausgerüstet sein, um mit Erfolg Tüchtiges in rein Aquarell oder Guasche zu leisten.

610. **Die Vorteile** der Aquarellmalerei sind vielfach verschiedene. Erstens die Schnelligkeit, mit der die Arbeit fortschreitet, denn die Farben trocknen schnell und bedingen nicht, wie bei der Oelmalerei, eine häufige Unterbrechung, zweitens die große Einfachheit der Mittel und leichte Tragbarkeit der Materialien. Deshalb ist die Aquarellmalerei zu Studien nach der Natur, zum Fixieren schnell verflüchtender Eindrücke und vergänglicher Situationen ganz unschätzbar.

611. **Der Nachteil** liegt hauptsächlich in der Schwierigkeit, einmal gesetzte Farben wesentlich zu verändern oder zu dunkel geratene Stellen in lichtere umzuwandeln. Was bei der Oelmalerei leicht ist, nämlich ein fortwährendes Verbessern und Retouchieren, ist beim Aquarell geradezu unmöglich, da der weiße Grund, einmal bemalt, nie wieder auf einen Originalton zurückzuführen ist. Die Schwierigkeit der Korrektur erfordert also eine entsprechend erhöhte Sicherheit in der Technik und ein genau durchdachtes, planmäßiges Vorgehen. Dilettanten befinden sich häufig in dem grundsätzlichen Irrtum, daß die Aquarellmalerei bedeutend leichter sei als die Oelmalerei, während die Meister des Aquarells ihnen sagen werden, daß man erst ein tüchtiger Oelmaler sein müsse, um im Aquarell Mustergültiges leisten zu können.

612. **Das Material** des Aquarellisten soll von bester Qualität sein, sparsames Knausern wird hier, wie überhaupt in der Kunst, verhängnisvoll. Die drei Hauptstücke des Materials sind Papier, Pinsel und Farben, außerdem kommt auch eine Anzahl kleinerer Hilfsmittel in Betracht.

613. **Das Papier** erfordert die größte Aufmerksamkeit. Schlechtes Papier, wie es leider nicht selten auch von den angesehenen Fabriken geliefert wird, hat schon zu oft die schönste Arbeit verdorben. Tadelloses Papier soll ohne erheblichen Zusatz von Holz, Erde, Asche nur aus natürlich gebleichten Leinen bestehen und mit tierischem, nicht vegetabilischem Leim durchsetzt sein. Entweder ganz weiß oder gelblichweiß, soll es von schwerer Reißfähigkeit und sehr kräftig sein und muß sich gegenüber dem Wasser neutral verhalten, es also weder einsaugen noch schlecht annehmen. Schlechtes Papier spielt ins Bläuliche, ist mit Erde und Mineralien vermengt und oft durch Zusatz von Chlorkalk, der die Farben verdirbt, gebleicht. Die vegetabilische Leimung ist gänzlich zu verwerfen, da sie eine regelmäßige Verteilung der Farbe unmöglich macht und an einzelnen Stellen die Farben einsaugt, an anderen sie abstößt. Man sollte das Papier vor der Ver-

wendung in Wasser legen und gegen das Licht halten: erscheinen dann Flecken, so ist das Papier vegetabilisch geleimt und seine Verwendung nicht ratsam. Desgleichen können Papiere, die infolge feuchter Lagerung Rostflecke erhalten haben, nur in den rein gebliebenen Teilen benützt werden.

Aquarellpapier wird nur dann in ganz glatten Mustern genommen, wenn es sich um minutiös genau zu malende Darstellungen mit vielen Details handelt, sonst aber in griffigen, ziemlich rauhen Mustern. Ganz rauhes, grobkörniges Papier eignet sich nicht zu Bildern kleinen Formats mit zarten Details, da es infolge der starken Vertiefungen nur mit dem breiten Pinsel behandelt werden kann, also große Flächen erfordert. Man wird deshalb das Korn des Papiers je nach Größe und Manier des Bildes zu wählen haben.

Man unterscheidet Handpapier und Maschinenpapier. Das Handpapier wird mit der Bütte geschöpft und ist hinsichtlich seiner Gediegenheit dem Maschinenpapier natürlich überlegen, zumal in den grobkörnigen Qualitäten, es hat aber gegenüber seinem Konkurrenten den Nachteil, daß es nur bis zu einer gewissen Größe herzustellen ist, während das Rollenpapier der Maschine hierin die weitestgehenden Ansprüche befriedigt, und daß es bei der Erzeugung sehr unregelmäßig ausfällt, wogegen das Maschinenpapier den Vorzug der regelmäßigen Fabrikation hat. Man muß also die Handpapierbogen sorgfältig prüfen und die gleichmäßig geratenen Stücke aussuchen. Um Büttenpapier von Maschinenpapier zu unterscheiden, legt man eine runde Scheibe ins Wasser: Büttenpapier krümmt sich nur schwach, Maschinenpapier aber krümmt sich nach oben und rollt sich. Ferner erkennt man die Büttenpapiere auch an den unregelmäßigen, ausgefaserten Rändern.

Der größten Beliebtheit erfreuen sich wohl die englischen Papiere und unter ihnen wiederum die Whatman-Papiere — das h im Namen ist zu beachten, da auch eine Nachahmung „Watman" in den Handel kommt — von denen es gepreßte (glättere) und ungepreßte (rauhere) Bogen, ferner die am meisten verwendeten, sehr rauhen Torchon-Arten in verschiedenen Formaten giebt, nämlich: Medium 56 : 44 cm, Royal 61 : 50, Imperial 78 : 57, Double Elephant 102 : 68, Antiquarian 134 : 78 cm. Als beste Sorte für Anfänger wird Whatmans Royal oder Imperial Torchon empfohlen. Andere Papiersorten resp. Fabriken sind: Zander, Bristol Carton, Creswick, Binfield, Harding, Hodkinson, Hollingworth, Turkey Mill, Reeves und Sons, Joynson, H. A. Schöller Söhne, Schleicher und Schüll, Gaetano Barzain 2c. Ist man mit einer Papiersorte zufrieden, so behalte man sie bei, denn jede Sorte hat ihre Eigentümlichkeiten, die man erst durch die Praxis kennen und schätzen lernt, und vieles Wechseln ist deshalb vom Uebel.

614. **Blockbücher** werden wegen ihrer Handlichkeit und steten Gebrauchsfertigkeit für Studienzwecke und Arbeiten im Freien gern benützt, da sie das Mitführen von Reißbrettern und das zeitraubende Spannen ersparen. Man kauft sie in verschiedenen Größen fertig in guten Geschäften. Zu ausgeführten Arbeiten sollten aber nur gespannte Papiere benützt werden.

615. **Das Spannen** des Papiers auf dem Reißbrett oder im Rahmen erheischt sorgfältige Aufmerk-

samkeit, damit das Papier ganz prall und faltenlos sitzt. Bei kleinen Formaten bedient man sich vielfach zweier Spannrahmen, von denen ein größerer einen kleineren umschließt; das Papier wird angefeuchtet, auf den kleineren Rahmen gelegt und mit dem größeren daraufgepreßt. Stets soll die obere Seite des Papiers die Malfläche bilden, das ist diejenige, die, gegen das Licht gehalten, den Namen des Fabrikanten oder das Wasserzeichen zeigt. Papiere größeren Formats spannt man auf das Reißbrett, nachdem man sie auf der Unterseite mit einem nassen Schwamm benetzt hat; man kann sie auch mit einer Lösung von frischem Eiweiß aufs Brett kleben und nach Vollendung der Arbeit leicht ablösen. Andere wiederum lassen sich das Papier einfach durch einen Buchbinder auf Karton aufziehen. Nicht vergessen, beim Aufspannen des Papiers die vier Ecken abzuschneiden, damit die lästigen Falten vermieden werden!

616. Die Pinsel sollen von vorzüglicher Qualität sein, Marder-, Zobel-, Fischotter- und Kamelhaare liefern das beste Material. Die



Fig. 19. Verschiedene Aquarellpinsel.

Haare müssen elastisch sein und angefeuchtet in jeder Lage eine kegelförmig zulaufende, feine Spitze bilden, ohne sich zu teilen. Man braucht die Pinsel in verschiedenen Größen, jedoch sollte man sich vor zu kleinen hüten, die kein volles Auftragen gestatten, ein Pinsel in mittlerer Größe läßt auch die feinsten Detailierungen zu, wenn die Spitze gut liegt. Die Wasch- und Lavierpinsel sind breit mit abgestumpfter Spitze. Uebrigens lassen sich für die Wahl der Pinsel noch weniger Normen aufstellen, als für die Papierwahl, der eine liebt die vollen, der andere die feineren Sorten, jedenfalls soll aber die Pinselgröße im richtigen Verhältnis zur Größe der

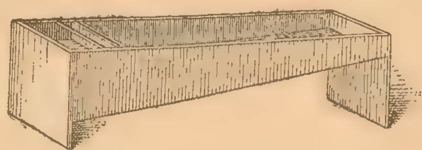


Fig. 20. Pinselreiniger.

zu bemalenden Fläche stehen. Werden die Pinsel nicht gebraucht, so sollen sie nicht im Wasser liegen bleiben oder mit Farbe gefüllt eintrocknen, sondern man bewahrt sie mit freiliegenden Spitzen am besten in Blechbüchsen, um sie gegen Motten und Insekten zu schützen.

617. Die Farben sind entweder mineralischen oder vegetabilischen Ursprungs und müssen fein gerieben und mit einem Bindemittel (Gummi, Glycerin, Hausenblase ꝛc.) gemischt sein, um auf dem Papier zu haften. Mineralische Farben haben wegen ihrer Dauerhaftigkeit den Vorzug vor den vergänglichen vegetabilischen, die nur in jenen Tönen genommen werden, die bei den Mineralfarben fehlen. Chemische Farben sind nur teilweise brauchbar, einige, wie z. B. die Anilinfarben, verwittern in der Luft oder verändern ihren Ton. Die Farben kommen in flüssigem, halbfestem oder trockenem Zustande in den Handel. Flüssige Farben werden in Tuben aufbewahrt und sind

mit einem Bindemittel (mit Glycerin) durchsetzt, das ihr Austrocknen verhindert. Die halbfesten Farben (Moist colours) erfreuen sich der größten Beliebtheit, kommen in Tiegelchen vor und halten sich lange frisch. Die trockenen Farben werden in Form fester Täfelchen hergestellt und werden von vielen Aquarellisten den halbfesten Farben vorgezogen, leider haben sie den Nachteil der Sprödigkeit und zerspringen leicht. Die schlechten Qualitäten werden überdies schnell hart und unlöslich. Unzuverlässige Farben, d. h. von geringer Dauerhaftigkeit, sind: Preußischblau, Krappkarmin, Krimsonlack, Purplelack, Gelber Lack, Gallstone, Dragon Blood, Italian Pink, Scarlet, Englischgrün. Die englischen Farben sind den deutschen wohl noch immer überlegen, aber sehr viel teurer als diese; renommierte Fabrikate sind die von Winsor und Newton und Roronsey und Co., in Deutschland von Schönfeld, besonders aber die „Pelikan"-Farben von Günther Wagner in Hannover und die Horadams-Patent-Aquarellfarben von Schmincke in Düsseldorf. Auf die chemische Zusammensetzung der Farben können wir hier nicht eingehen, Interessenten finden in den Handbüchern der Aquarellmalerei Ausführliches darüber. Obwohl eine Menge von Nuancen, an 100 Sorten, in den Handel kommt, braucht der Aquarellist nur eine einfache Farbenskala und stellt die erforderlichen Töne durch Mischung her. Die einfachste Palette ist die beste. Im Nachfolgenden geben wir eine Aufstellung der gebräuchlichsten Farben mit deutschen, englischen und französischen Namen.

1. Unentbehrliche Farben:

Indischgelb	Indian Yellow	Jaune de Indien
Gelber Ocker	Yellow Ochre	Ocre jaune
Gebr. lichter Ocker		
Kobaltblau	Cobald Blue	Bleu de Cobalt
Ultramarin	French Blue	Outremer
Indigo	Indigo	Indigo
Gebrannte Siena	Siena burnt	Terre de Sienne brûlée
Siena ungebrannt		
Van Dyck-Braun	Van Dycke Brown	Brun Van Dyck
Ivory Black	Ivory Black	
Chinesisch-Weiß	Chinese White	Blanc d'argent
Paynes Grey	Paynes Grey	

2. Die gebräuchlichsten anderen, für den Anfänger aber entbehrlichen Farben:

Neapelgelb	Naples Yellow	Jaune de Naples
Caput mortuum		
Kadmium	Cadmium	Jaune de Cadmium
Madderbraun	Brown Madder	Brun de Madère
Indischrot	Indian Red	Rouge Indien

Zinnober	Vermilion	Vermillon
Preußischblau (Berliner Blau)	Prussian Blue	Bleu de Berlin
Smaragdgrün (Emeraldgrün)	Emerald green	Cendre verte
Dunkelgrüner Zinnober	Hookers green	

618. Radiermittel sind unvermeidlich, um die Zeichnung auf dem Papier zu korrigieren, oder zu entfernen. Geknetetes Schwarzbrot oder Schabeabfälle von Rehleder thun die besten Dienste und reiben das Papier nicht auf. Von Gummisorten wähle man nur die weichen schwarzen oder grauen, harter Gummi greift das Papier an.

619. Farbenkasten. Der dilettierende Anfänger kauft sich wohl am besten einen der vollkommen

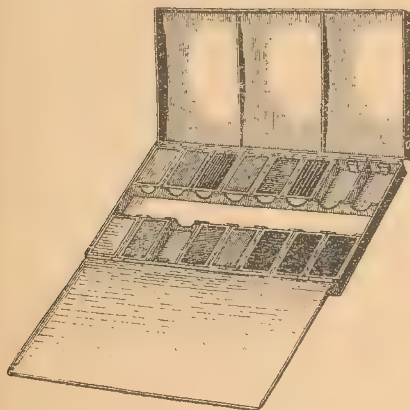


Fig. 21. Farbenkasten für feste Farben.

eingerichteten und mit Farbentuben, -Näpfchen oder festen Täfelchen mehr oder minder reich assortierten Kästchen, wie sie in Holz oder Blech von jedem guten Geschäft in reicher Auswahl geführt werden. Die Innenseite des Deckels ist meistens so eingerichtet, daß sie als Palette dient. Den Künstlern und auch den vorgeschrittenen Dilettanten wird aber mit den fertig käuflichen Farbenkästen nicht gedient sein, da sie ihren speziellen Zwecken und ihren Malgewohnheiten entsprechend ganz bestimmte Farbensortimente brauchen, die dann in selbst eingerichteten, möglichst praktischen Kästen untergebracht werden.

620. Für die Reise und für Studien im Freien benötigt man einen kleinen, transportablen Wasserbehälter und eine Pinselbüchse, ferner einen leichten Feldstuhl, den es in recht zweckmäßigen Konstruktionen zu kaufen giebt, und einen Malerschirm. Ein praktischer Reisemalkasten muß so konstruiert sein, daß er Wasserbehälter, Pinselbüchse und alle notwendigen Kleinigkeiten in sich aufnehmen kann. Da es oft unvermeidlich ist, im Stehen zu arbeiten, so empfiehlt es sich, das Blockbuch vermittelst einer Riemenbefestigung wie eine Trommel anzulegen, um beide Hände frei zu haben, wofern man das lästige Mitführen einer Staffelei, an der es sich auch sicherer aquarellieren läßt, vermeiden möchte.

621. Für das **Atelier** des Aquarellisten gilt dasselbe, was vom Atelier des Oelmalers gesagt wurde: es soll ein gleichmäßiges, von störenden Reflexen freies, von der Seite oder von oben einfallendes Licht haben, also möglichst nach Norden liegen. Dilettanten werden ja schwerlich Gelegenheit haben, ein eigenes Atelier zu besitzen, und müssen sich mit dem für die Malzwecke am besten geeigneten Zimmer begnügen, wo man störende Lichter durch Behänge abblendet.

622. Vorbereitungen. Vor dem Malen ist eine feste, richtige Zeichnung durchaus erforderlich, es sollte also keiner mit Aquarell beginnen, der nicht hinreichende Uebung im Zeichnen besitzt. Verwerflich ist es, das Aquarell zu untermalen, d. h. z. B. alle Schatten mit einem gleichen Ton (Neutraltinte) anzulegen oder das ganze Papier mit einem Universalton zu überziehen.

Man soll sich vornehmen, gleich immer den richtigen Ton zu mischen und an die richtige Stelle hinzusetzen. Ueberhaupt behandelt man heute die Aquarelltechnik wie Oeltechnik. Man fängt mit den kräftigen, satten Tönen an, geht dann zu den hellen, leuchtenden Tönen über, dazu ist nötig, das Licht so viel wie möglich auszusparen. Der Anfänger soll zuerst mit leichten Stillleben beginnen, z. B. Krüge, Früchte, Blumen, wobei er schneller vorwärts kommt, als bei zu langem Kopieren nach Vorlagen.

623. Die Anfeuchtung des Papiers soll ein leichtes Malen und eine innigere Verbindung der Farben bezwecken. Deshalb wird das Papier nicht nur einmal bei Beginn befeuchtet, sondern während der ganzen Arbeit in halbfeuchtem Zustande gehalten. Man überzieht die ganze Fläche mit Wasser; es wird empfohlen, diesem etwas präparierte Ochsengalle beizufügen. Wer nicht auf dem Reißbrett, sondern im Rahmen arbeitet, befeuchtet das Papier hin und wieder auf der Rückseite.

Ist das Papier so weit getrocknet, daß es sich noch feucht anfühlt, so beginnt man das Malen mit dem

624. Anlegen von Flächen in gleichmäßigen Tönen. Vor dem Auftragen wird eine hinlängliche Menge von Farbe im Näpfchen angerührt und es wird probiert, ob der gewünschte Ton herauskommt. Dann wird die Malfläche schräg gestellt, und man zieht oben mit dem breiten, ganz mit Farbe gesättigten Pinsel einen horizontalen Streifen über die anzulegende Fläche. Infolge der schrägen Stellung der Malfläche sammelt sich die Farbe am unteren Rande des Streifens an, sie darf aber nicht abrinnen, denn das würde sehr störende Spuren hinterlassen. Man setzt mit weniger vollem Pinsel schnell einen zweiten Streifen an den obern an, wobei man die am Streifenende angesammelte Farbe geschickt mitstreift, und so folgt ein Streifen nach dem andern, bis mit dem untersten die gemalte Fläche angelegt ist. Beim untersten Streifen muß sorgfältig darauf geachtet werden, daß der Pinsel nur noch soviel Farbe enthält, als für diesen letzten Streifen gerade nötig ist, damit sich nicht wiederum am nächsten Streifenende Farbe ansammelt, die diesmal nicht fortgenommen werden könnte. Die Farbe im Näpfchen wird beim jedesmaligen Eintauchen des Pinsels aufgerührt, um den gleichmäßigen Ton zu bewahren.

Je größer die Fläche ist, desto leichter und glatter läßt sie sich anlegen. Ganz große Flächen, in denen keine Details ausgespart werden müssen, bearbeitet man auch mit einem farbegetränkten Schwamm. Dagegen erfordert das Anlegen kleiner Flächen und zumal solcher, wo viele und kompliziert umrissene Aussparungen zu machen sind — also z. B. einen Himmel, in den die vielfach gezackten Wipfel von Bäumen hineinragen — große Umsicht und gewandte Behendigkeit, damit nicht an der Grenze der auszusparenden Stellen jene „Ränder“ erscheinen, die durch zu reichlich angesackte Farbe entstehen und, einmal halbgetrocknet, kaum wieder ganz zu

entfernen sind. Man führt den Pinsel nicht ganz bis an die Konturen der auszusparenden Stellen, sondern läßt einen Rand frei und füllt diesen Rand mit kleinerem und trockenem Pinsel zum Schluß unter Verwendung der angesackten Farbe aus. Das muß überall geschehen, damit die mit Farbe getränkten Flächenränder keine Zeit haben, einzutrocknen.

625. **Beim Anlegen von Flächen mit fortschreitend sich abschwächendem Tone** stellt man zunächst die erforderlichen verschiedenen Farbenmischungen her, bringt die Malfläche ebenfalls in schräge Lage, beginnt mit dem obersten, stärksten Tonstreifen und setzt die weiteren Streifen mit immer heller werdenden Nuancen an. Empfehlenswert ist es auch, die gewünschten Töne nicht sofort in der vollen Stärke anzulegen, sondern erst schwächere Töne zu nehmen und diese in zwei- bis dreimaliger Prozedur allmählich zu verstärken. Es muß aber dann der vorhergehende leichtere Ton immer erst vollkommen trocken sein, da es sonst beim Auftragen einer Farbe arge Flecken und Ränder geben würde. Das Verfahren des allmählich gesteigerten Auftragens hat viel für sich, weil es ein leichteres Verschmelzen der Nuancen und ein besseres Korrigieren gestattet — und viele geben dieser Art den Vorzug.

626. **Ungleichheiten in der Flächenbemalung** werden auch beim geschicktesten Aquarellisten nicht selten vorkommen, da sie häufig durch ungleichmäßige Stellen im Papier entstehen. Man beseitigt die hellen Flecken durch vorsichtiges Uebermalen mit einem feinen, nur ganz mäßig mit Farbe versehenen Pinsel, dunkle Flecken werden befeuchtet und mit Löschpapier abgetupft.

627. **Auswaschen einzelner Stellen aus angelegten Flächen.** Größere Flächen enthalten häufig Stellen von anderer Färbung, welche eigentlich beim Anlegen der Fläche ausgespart werden müßten (z. B. ein heiterer Himmel mit kleinen Cirruswölkchen), die man aber, um ein glatteres Malen und nicht die Umständlichkeit des Aussparens zu haben, zunächst ganz ignoriert und sie erst später mit Anlegung der ganzen Fläche herauswäscht. Das geschieht in der Weise, daß man sofort nach dem Anlegen der Fläche, also während sie noch naß ist, die hell zu tönenden Partien mit dem ausgedrückten Pinsel aus der Farbe herausnimmt. Ist die Farbe schon zu sehr eingetrocknet — was bei großen Flächen und während der heißen Monate bald der Fall sein wird — so feuchtet man die herauszuwischenden Stellen mit Wasser an, tupft sie mit Löschpapier ab und verfährt wie oben. Zarte und verflüchtende lichte Stellen, wie z. B. helle Wolkenumrisse, kann man auch mit dem Schwämmchen auswischen. Es gehört allerdings viele Geschicklichkeit und Sicherheit zu solchen Auswischungen. Stellen, die ganz hell sein oder die Farbe des Malgrundes haben sollen, dürfen nicht ausgewaschen, sondern müssen beim Anlegen der Fläche ausgespart werden, weil sich durch Auswaschen nie wieder der reine Malgrund herstellen läßt.

628. **Pinselstriche.** Je nach der Art, wie beim Detailwerk der Pinsel mit Farbe gesättigt und von der Hand geführt wird, werden die Malwirkungen ausfallen. Haben wir uns beim Anlegen von Flächen des stark in Farbe getauchten, vollen Pinsels bedient, so nehmen wir zu den Details feinere und halbtrockene Pinsel. Fahren wir mit einem solchen Pinsel über das rauhe oder gekörnte Papier, so giebt es keinen

glatten Strich, sondern die Farbe wird nur an den Erhöhungen des Papiers haften bleiben, während sich die tiefer liegenden Stellen als weißbleibende Punkte markieren. Je nachdem, wie der Pinsel mit Farbe gesättigt, und ob er schnell oder langsam, zart oder kräftig, voll oder nur mit der feinen Spitze über die Fläche gleitet, wird es mehr oder minder helle Töne, mehr oder minder unberührt bleibende Stellen geben, und es ist nun Sache der Geschicklichkeit, die dem Stoffe entsprechende Art der Pinselführung zu wählen und sie zu wechseln.

629. **Lokalfarben und Mischtöne.** Jeder Gegenstand in der Natur hat seine Eigenfarbe, die sogenannte Lokalfarbe, deren verschiedene Nuancierungen Lokaltöne heißen und durch die Farben der Umgebung, helle Lichter und Spiegelungen (Reflexe) beeinflußt werden. Diese Spielarten der Lokalfarbe werden durch Mischen und Uebereinanderlegen der Aquarellfarben wiederzugeben versucht. Das Mischen geschieht entweder vor dem Auftragen im Näpfchen resp. auf der Palette oder auf dem Malgrunde selbst durch Nebeneinandersetzen und Ineinanderfließen der nassen Farben. Vorher gemischte Farben sind in ihrer Wirkung erheblich verschieden von den durch Ineinander- resp. Uebereinandermalen gemischten Farben, doch ist es unmöglich, auf theoretischem Wege diese Unterschiede zu erklären, nur eigenes Studium und fleißige Beobachtungen weisen den richtigen Weg. Schattenflächen werden durch volles, nasses Auftragen der Farben und ihr Zusammenfließen erzeugt. Nasse Farben verbinden sich leicht und wirken viel kräftiger, als es der Fall wäre, wenn man erst eine Farbe trocknen ließe und dann die zweite darüber setzte.

630. **Das Waschen des Aquarells** nach seiner Vollendung, wie es von vielen Malern vorgenommen wird, ist nur dann notwendig und nützlich, wenn größere, in der Fläche zu schwer geratene Partieen gedämpft werden sollen. Jedenfalls ist es ein gewagtes Experiment, das bei ungeschickter Vornahme leicht die ganze Arbeit vernichten kann.

631. **Das Aufbewahren von Aquarellen** darf mit Rücksicht darauf, daß auch die besten Papiersorten an feuchten Stellen in Zersetzung übergehen, also stockfleckig oder schimmelig werden, nur an trockenen Orten erfolgen. Gerahmte Aquarelle wird man natürlich weder an feuchte Wände hängen noch sie der prallen Sonne aussetzen. Es empfiehlt sich übrigens, gerahmte Bilder aller Art auf der Rückseite mit einigen kleinen Korkstücken zu benageln, damit das Bild nicht direkt an der Wand anliegt, sondern zwischen Bild und Wand die Luft durchziehen kann. Auch ist das Bekleben der Rückseite mit Staniol nützlich.

Bildhauerei

von

K. Donndorf

632. **Plastik** ist die Nachahmung eines Lebewesens oder Gegenstandes entweder in seiner vollen, körperhaften Formenentwicklung oder in der körperhaften Wiedergabe eines größeren Teils der Formen (Relief). Während der mechanisch arbeitende Plastiker, der Gipsformer oder Metallgießer, sich auf das Abformen der Körper beschränkt, also nur handwerksmäßig wirkt, benützt der Kunstbildhauer die Plastik als darstellendes Mittel schöpferischer Gedanken, sei es, daß er die Wesen und Dinge der Natur, so wie er sie sieht, in figürlicher Modellierung nachahmt, sei es, daß er Gestalten und Vorgänge seiner Phantasie in dem plastischen Material festhält und verkörpert.

633. **Bildhauerei und Malerei.** Es ist interessant, sich die Unterschiede der Ausdrucksmittel und Wirkungskräfte zwischen den beiden Schwesterkünsten klar zu machen. Der Maler hat nichts als die Fläche und muß die plastische Wirkung des Bildes auf die verschiedenartigste Weise, durch Beleuchtung, Schattierung, Verkürzung und Perspektive, aus der Fläche herausarbeiten, der Bildhauer aber modellirt die Körper so, wie sie greifbar vor ihm liegen, ohne sich um perspektivische Mittel zu kümmern — abgesehen vom Relief, bei welchem körperliche Plastik und malerische Wirkung innig miteinander verschmelzen. Im Gegensatz zum Maler muß es der Bildhauer sich versagen, unbeseelte Gegenstände der Natur als Hauptbestandteile des Bildwerkes nachzubilden. Warum es absurd wäre, eine Baumgruppe, und sei sie malerisch auch noch so schön, durch Modellierung wiedergeben zu wollen, und warum der Bildhauer das Wesentliche seiner Kunst auf die Nachbildung des menschlichen oder tierischen Körpers beschränkt, das ergiebt sich aus einigem Nachdenken von selbst. Während ferner der Maler nahezu unbeschränkt ist in der Wiedergabe der Stimmung in der Natur und in der räumlichen Ausdehnung der darzustellenden Scenerie, also z. B. die ganze Entwicklung einer Schlacht schildern kann, ist der Bildhauer durch ästhetische und materielle Rücksichten gebunden, alles, was er ausdrücken will, auf einen beschränkten Raum zu zwingen und oftmals in eine einzige Figur oder eine kleine Gruppe von Figuren hineinzulegen. So wird er eine Schlacht mit vielen Personen zwar durch ein Relief wiedergeben können, aber niemals

durch die volle Plastik, durch diese könnte er nur eine Episode der Schlacht mit wenigen Figuren verkörpern. Aus der räumlichen Beschränkung ergiebt sich wiederum ein charakteristischer Unterschied zwischen den beiden Künsten: der Maler wird, dank der breiten Ausdehnung seiner Darstellungsmittel, mit Vorliebe **schildern** und **erzählen**, wogegen der Bildhauer durch die Gebundenheit seiner Mittel dahin gedrängt wird, eine Summe von Einzelheiten zusammenzuziehen und **symbolisch** und **allegorisch** zu wirken. Trotz dieser auffälligen Unterschiede besteht ein inniges Verhältnis zwischen Malerei und Bildhauerei; der Bildhauer muß zeichnen können und der Maler muß das plastische Gefühl des Bildhauers sozusagen in den Fingerspitzen haben. In noch höherem Grade muß das Auge des Bildhauers für das Malerische geschult sein, wenn er im Relief oder mit farbigen Figuren und Ornamenten arbeitet.

634. **Anatomische Kenntnisse.** Muß der Bildhauer also malerisches Talent haben, so hat er sich mit einem theoretischen Fach noch eifriger zu beschäftigen als der Maler, nämlich mit der Anatomie des menschlichen und tierischen Körpers. Mit Recht hat von jeher die Darstellung des nackten menschlichen Körpers als des edelsten plastischen Gebildes den Hauptgegenstand bildhauerischer Kunst bedeutet. Wie ohne gründliches Studium der Anatomie schon der Maler nicht imstande wäre, einen befriedigenden Akt zu malen, so machte sich der Mangel an anatomischen Kenntnissen noch auffälliger beim modellierten Akt bemerkbar, weil hier die Fehler im Knochenbau und in der Muskulatur durch keine koloristischen Effekte zu verbergen oder abzuschwächen sind; auch die bekleidete Figur würde diesen Mangel verraten. Ein Hauptstudium des Bildhauers ist also die Anatomie des menschlichen Körpers sowie der Körper jener Tiere, die in der Plastik eine Rolle spielen, vor allen Dingen des Pferdes.

635. **Das Bild-„Hauen".** Ueber die eigentliche schöpferische Thätigkeit des Bildhauers herrschen bei Laien vielfach unklare Begriffe, die aus einer wörtlichen Auslegung der Bezeichnung „**Bildhauer**" entspringen. Es sollte besser **Bildner** heißen, denn thatsächlich ist die schöpferische Thätigkeit des Künstlers in dem Augenblicke beendigt, wo er sein Modell geformt hat. Die Uebertragung des Modells in Marmor oder ein anderes Material kann, wie wir später sehen werden, von jedem geübten Kunsthandwerker besorgt werden und wird auch, abgesehen von Retouchen, die der Künstler zum Schlusse selbst anbringt, meistens den Hilfskräften überlassen.

636. **Die Modelliermasse** besteht zumeist in Thon, seltener in einer thonähnlichen Kunstmischung, dem Plastelin, auch in Wachs, die beiden letzteren jedoch nur bei kleineren Arbeiten. Man bedient sich

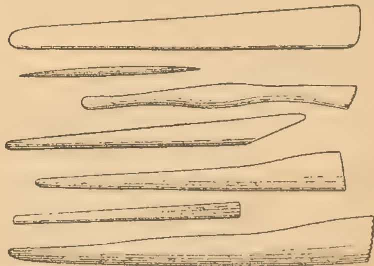


Fig. 22. Modellierhölzer.

zum Kneten und Formen außer den Händen, welche die Hauptarbeit besorgen, verschiedenartig geformter **Modellierhölzer** (Fig. 22) aus

hartem Buchsbaumholz — dünner, breiter, spitzer, abgestumpfter — und zum Abschneiden von überflüssigen Thonmengen der Modellierschlingen (Fig. 23), auch Ringe genannt. Von Utensilien wären noch zu erwähnen: Schwamm und Spritze zur Feuchthaltung des Thons, Zirkel und Pinsel. Man sieht, daß die Arbeitsmittel des Bildhauers im Gegensatz zum komplizierten Apparat der Malerei ziemlich einfacher Art sind.

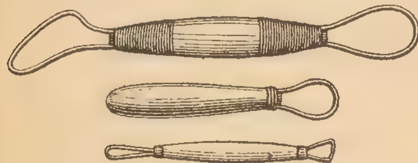


Fig. 23. Modellierschlingen.

637. Das Gerüst. Es wäre unmöglich eine Figur durch bloßes Zusammenfügen von Modelliermasse herzustellen, denn das Gewicht der Masse ist so bedeutend, daß es bei größeren Figuren viele Zentner beträgt, und die Masse würde infolge ihrer Schwere und geringen Dichtigkeit bald in sich zusammensinken, wenn sie nicht in ihrem Innern an einem angemessen starken, eisernen Gerüst, gewissermaßen dem Knochenbau, Halt fände. Das Gerüst wiederum bedarf einer kräftigen Unterlage, die das Verschieben und Drehen der Figur ermöglicht. Bei Arbeiten von geringem Umfange bedient man sich eines einfachen Drehschemels (Fig. 24), eines festgefügten Dreifußes, auf dessen Kopffläche eine um ihre Achse bewegliche Scheibe angebracht ist. Für große und schwere Figuren werden niedrige, aus starken Balken gezimmerte Drehscheiben (Fig. 25) benützt, deren Oberfläche durch ein System von Rollen und Schienen bewegt werden kann. Ein zweites Exemplar des Drehschemels oder der Drehscheibe dient als Unterlage des zu kopierenden Originals oder der Skizze; lebende Modelle werden meist auf einem Podium in die gewünschte Lage gebracht.

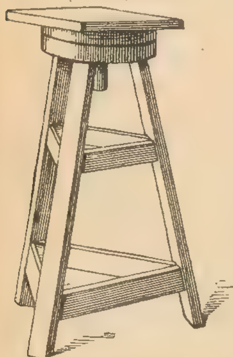


Fig. 24. Drehschemel.

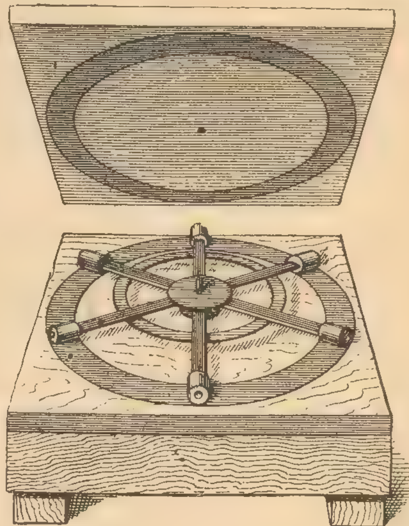
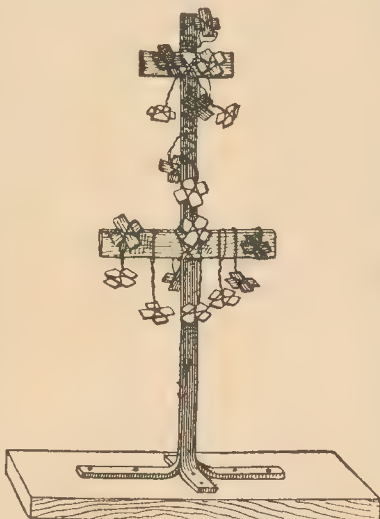


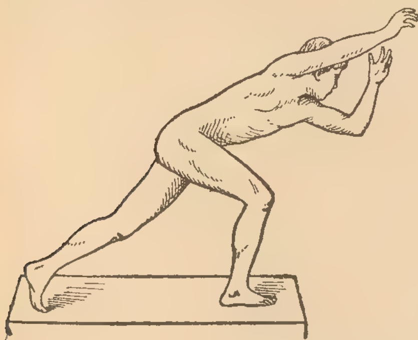
Fig. 25. Drehscheibe.

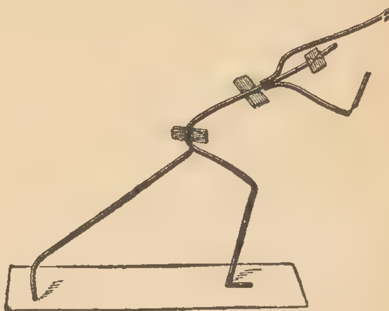
Bevor der Bildhauer an den Bau des Gerüstes geht, muß er sich über die Formen und Dimensionen der zu schaffenden Figuren ꝛc. selbstverständlich vollständig klar sein, denn nach ihnen richtet sich die Form des Gerüstes. Dieses ist bei solchen Figuren, die eine kompakte Masse mit wenig Ausladungen (wie z. B. fliegendes Gewand, vorgestreckte Arme ꝛc.) bilden, sehr einfach und würde bei einer Büste etwa so aussehen, wie Fig. 26 zeigt. Ein kräftiges Bleirohr in Höhe der Büste bildet in aufrechter Stellung die Längsachse und ist

unten mit vier eisernen Seitenstangen, den sogenannten Pratzen, an der Unterlage festgeschraubt, um einen durchaus sicheren Halt zu bieten. In Schulterhöhe dient ein an der Stange befestigtes Querholz als Stützpunkt der Schultern, während in Augenhöhe ein zweites Querholz die seitlich ausladenden Kopfpartien stützt. Damit nun die Modelliermasse einen noch festeren Halt finde, wird eine Anzahl von hölzernen Knebeln und Kreuzchen mit Draht am Gerüst befestigt, namentlich an jenen Stellen, wo die Masse in ungestützter Lage hängen soll.


Fig. 26. Gerüst einer Büste.

Bei großen Figuren wird das Gerüst komplizierter, besonders wenn der Schwerpunkt der Figur verlegt ist, wie bei Fig. 27. Die daneben stehende Fig. 28 zeigt, wie das Gerüst ungefähr zu konstruieren wäre. Bei Arbeiten kolossalen Maßstabes, z. B. überlebensgroßen Standbildern zu Pferde, ist die Herstellung des Gerüstes eine sehr schwierige, schon wegen des späteren Abformens in Gips genau zu durchdenkende Arbeit, da ein fehlerhaft gebautes Gerüst an manchen Stellen an die Oberfläche kommen würde.


Fig. 27. Figur mit Ausladungen.


Fig. 28. Gerüst zu Figur 27

638. Die Skizze. Wie der Maler zuerst eine Skizze des zu schaffenden Gemäldes entwirft, die ihm als genaue Disposition für die Ausführung dient, so fertigt auch der Bildhauer zunächst eine Modellskizze kleinen Maßstabes an und schreitet dann erst zur eigentlichen Arbeit. Selbstverständlich gehen der Modellskizze noch Studien und Entwürfe auf dem Papier voraus.

639. Das Modellieren beginnt damit, daß man die Modelliermasse in hartem Stadium um das Gerüst herum mit den Händen aufträgt und vorläufig in ganz rohen Umrissen (Fig. 29) den sogenannten Kern bildet. Alsdann fängt die feinere Arbeit mit den Fingern und Modellierhölzern an, die Umrisse werden exakter und die einzelnen Körperpartien deutlicher herausgearbeitet, schließlich wird dann die Figur in allen Einzelheiten sorgfältig vollendet. Es ist klar, daß

von Anfang an, also schon beim Auftragen der rohen Masse, Haltung und Bewegung der Figur richtig ausgeprägt sein müssen, da



Fig. 29. Das Auftragen der Massen.

die in dieser bedeutsamen Hinsicht einmal gemachten Fehler sich später nur durch Aenderung und teilweise Zerstörung der schon fortgeschrittenen Arbeit wieder gut machen lassen. Während dem Auftragen und Formen des Thons wird die Masse mit Hilfe von Schwamm und Spritze stets feucht gehalten, und beim Unterbrechen der Arbeit umwickelt man das Modell mit nassen Tüchern. Anderenfalls würde der Thon trocknen, Risse bekommen, abbröckeln und unter Umständen in sich zusammenfallen, wie es bei großen, schweren, fehlerhaft montierten Figuren nicht gerade selten vorkommt.

Auch bekleidete Figuren werden zuerst nackt modelliert und dieser Akt wird dann gewissermaßen angezogen, indem man die Gewandung herumlegt. Wenn der Laie im Bildhaueratelier das Standbild irgend einer Berühmtheit entstehen sieht, so wundert er sich wohl über die anfängliche Darstellung eines Aktes, aber nur auf diese Weise gelingt es, der Figur die anatomisch richtige Knochen- und Muskelunterlage zu verleihen, wodurch wiederum die organische Faltenbildung bedingt ist. Wollte der Künstler gleich mit dem Gewande beginnen, so verlöre er die wahren Verhältnisse des Körpers ganz aus den Augen und würde sich böse „verhauen".

Als Hilfsmittel in der Wiedergabe von Gewändern dient die Gliederpuppe oder ein extra angefertigtes Gipsmodell, denen die nachzubildenden Kostüme angelegt werden, wofern kein lebendes Modell dafür geeignet ist.

640. **Das Relief** zerfällt in zwei Gattungen: das Hoch- und Flachrelief. Beim Hochrelief (Hautrelief) treten die Figuren stark aus dem mehr oder minder malerisch behandelten Hintergrunde der Rückenwand hervor und sind mitunter fast freistehend. Zu seiner Herstellung bildet man zunächst einen Hintergrund aus Brettern und auf diesen ein System von Drahtstiften, die durch Drähte mit einander verbunden werden. Die Drähte und Stifte dienen dem 2—3 cm starken Auftrag von Thon als Stütze. Dann werden auf der so entstandenen Thonfläche die Figuren und Gegenstände eingezeichnet und, je nachdem ob sie im Vorder- oder Hintergrunde stehen, mehr oder minder plastisch an die Rückwand angeformt. Natürlich spielt beim Relief, wo sich plastische und malerische Arbeit mit einander verquicken, das Gesetz der Perspektive eine wichtige Rolle, indem Figuren und Gegenstände, die weit im Hintergrunde stehen, mit entsprechenden Verkürzungen zu behandeln sind. Noch mehr ist das beim Flachrelief (Basrelief) der Fall, das sich noch mehr der Malerei nähert und auch auf der Staffelei gearbeitet wird.

641. **Das Formen in Gips.**

Dem aus Thon oder anderer Masse geformten Modell ist wegen der geringen Widerstandsfähigkeit des Materials keine lange Lebensdauer beschieden, es ist vor allen Dingen auch kaum transportfähig, und aus diesen Gründen läßt der Künstler fast stets einen dauerhafteren und konsistenteren **Gipsabguß** von dem Original herstellen. Die Arbeit wird wohl überall von berufsmäßigen Formern ausgeführt und zwar in folgender Weise.

Es handelt sich darum, einen Negativabdruck der Urform zu gewinnen, indem diese mit Gipsbrei übergossen und der Gipsmantel nach seiner Erstarrung — die in etwa 10 Minuten eintritt — von der Figur abgehoben wird. Es ist klar, daß der Gipsmantel in eine Anzahl von Teilen zerlegt sein muß, um abgehoben werden zu können. Man bewerkstelligt das Zerlegen in der Weise, daß man in das Thonmodell, bevor es mit Gipsbrei übergossen wird, verschiedene Reihen von eng



Fig. 30 Vorbereitung für den Gipsabguß.

aneinander schließenden Blechstücken hineinsteckt (Fig. 30) und dadurch eine Anzahl von Körperparzellen bildet. Diese Scheidewände werden meist über solche Stellen des Thonmodells gesteckt, welche am wenigsten darunter leiden und leicht repariert werden können. Wird nun der dicke Brei aufgetragen, so zerteilt er sich durch die Scheidewände der Blechstücke ebenfalls in eine Anzahl von Parzellen, die sich nach ihrer Erstarrung leicht ablösen lassen. Diese Stücke bilden, wenn man sie abgehoben hat und wieder zusammenfügt, eine Hohlform, welche, wenn sie ausgegossen wird, natürlich eine ganz genaue Kopie des abgeformten Originals ergeben muß. Um einen Abguß zu gewinnen, stellt man die Hohlform fest zusammen, wobei die einzelnen Stücke durch Nieten und Zäpfchen miteinander verbunden werden, bindet sie mit einem Strick zusammen und läßt dann, nachdem das Innere mit etwas Seife und Oel ausgeschmiert wurde, durch eine Oeffnung am Fuße den Gipsbrei hineingießen. Nach erfolgter Erstarrung der eingegossenen Masse wird die Hohlform in kleinen



Fig. 31. Teilweis aufgedeckter Aufguß.

Stücken abgeklopft und geht verloren, deshalb „verlorene Form“. Es erscheint nun die Kopie des Originals. Fig. 31 zeigt einen teil-

weis aufgedeckten Ausguß, man sieht den Mantel und darunter einen Teil des gewonnenen Abgusses.

Wie kommt es aber, daß die meisten Gipsabgüsse innen hohl sind? Der Zweck des Aushöhlens ist klar, man spart dadurch viel Material und verringert das Gewicht, welches sonst bei großen Figuren unerträglich schwer sein würde. Die Aushöhlung des Abgusses wird einfach dadurch bewirkt, daß man die Hohlform beim Eingießen des Gipsbreies hin und her schwenkt und rollt, dadurch legt sich der Brei in einer gewissen Dicke an die Innenwände der Form an, wo er schnell erstarrt und dergestalt einen Hohlraum im Abgusse übrig läßt.

Dem gewonnenen Originalausguß haften noch Mängel an, teils in Gestalt von kleinen Unebenheiten, die durch Luftbläschen entstanden sind, teils in jenen als Gußnähte bekannten dünnen Graten, Wülsten, die durch die kleinen Fugen zwischen den einzelnen Stücken der Form gebildet werden. Eine sorfältige Retouche mit Reibern ꝛc. beseitigt die Mängel.

642. **Terrakotten** werden in ähnlicher Weise wie Gipskopien mittels einer Keilform hergestellt, nur ist das Verfahren sehr viel schwieriger und riskanter. Der Thon wird in die Keilform eingepreßt, wobei darauf zu achten ist, daß er sich überall fest an die Negativform anschmiegt, damit keine Luftblasen und Hohlräume entstehen. Nach dem Abheben von Mantel und Keilform wird die noch feuchte Thonfigur, wofern sie aus mehreren Stücken besteht, zusammengesetzt, überarbeitet und in eigenartig gebauten Brennöfen gebrannt. Durch das Brennen zieht sich der Thon zusammen, die Figur wird also kleiner als das Original. Zum Schluß wird sie mit Wasser- und Wachsfarben übermalt und mit verschiedenen Mitteln retouchiert. Durch die Umständlichkeit des Verfahrens und die Gefahr des Verderbens im Brennofen erklärt sich der ziemlich hohe Preis guter Terrakotten.

643. **Das Bemalen plastischer Werke** erfordert reifen Geschmack und bedeutende Geschicklichkeit. Zunächst wird man gründlich von Fall zu Fall die Frage erwägen müssen, ob eine Bemalung überhaupt am Platze ist und was, wenn die Frage bejaht wird, dem Gegenstande und der Technik mehr entspricht, eine leichte Abtönung oder eine völlig polychrome Behandlung? Begnügt man sich mit einer zarten Abtönung, so verwendet man Wasserfarben, vor dem Farbenauftrag wird aber die Figur mit einer Schellacklösung überzogen oder mit Milch getränkt, um das zu schnelle Einsickern der Farbe in den porösen Thon oder Gips zu verhindern. Auch bei polychromer Malerei überzieht man die Figur mit Schellack und malt dann mit Oelfarben, denen man zur Verdünnung etwas Terpentinspiritus und zur Dämpfung etwas Wachs beigiebt. Es giebt noch verschiedene andere Methoden, Kombinationen und Kunstgriffe, deren Schilderung hier zu weit führen würde.

644. **Die Uebertragung des Modells in Marmor** oder eine andere Steinart oder Holz bildet das letzte Glied in der Entwicklungskette des bildhauerischen Schaffens. Betrachten wir zunächst das Material, worunter von alters her der weiße Marmor wegen seiner Schönheit und seinem feinen Korn im höchsten Ansehen steht. Er kommt an verschiedenen Stellen der Erde vor — in Deutschland bei Untersberg in Bayern — die wahrhaft klassischen

Fundstätten aber sind die Abhänge des Appennins bei Carrara, Massa

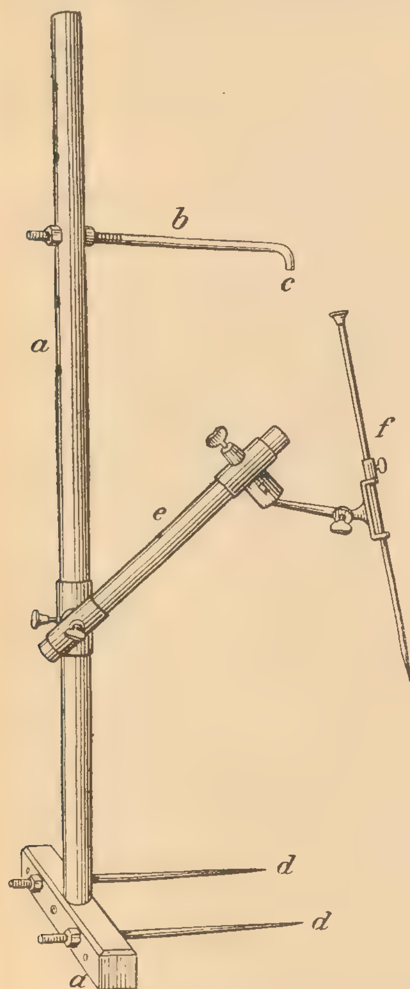
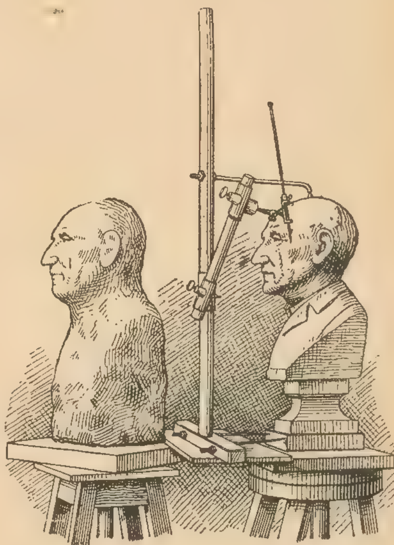


Fig. 32. Punktiermaschine.

und Serevezza. Der reine carrarische Marmor, der marmo statuario, ist ein teures Material, besonders in den größeren Blöcken, die ohne Adern und Fugen eben nicht häufig vorkommen. Außer Marmor findet der feinkörnige Kalkstein — in Deutschland der Kelheimer — am meisten Verwendung, während der weiche Sandstein fast nur für Ornamente gebraucht wird. Die alten Griechen verarbeiteten hauptsächlich den Pentelischen Marmor, an ihm erkennt man die echten Originale.

Die hauptsächlichen Werkzeuge für die Steinarbeit sind: stählerne Spitzeisen und Meißel verschiedener Gattung, Schlägel, Zirkel, Punktier- und Bohrmaschine. Es kommt also darauf an, aus dem Marmorblock eine genaue Kopie der Modellfigur „herauszuhauen". Aus freier Hand das zu thun, dürfte nur ein Genie wie Michelangelo wagen, der sich übrigens auch oft genug „verhauen" hat. Man bedarf dazu eines mechanischen und mathematisch genauen Abmessens mit Zirkel oder Punktiermaschine.

645. Das Punktieren ist die Hauptarbeit bei der Uebertragung des Modells in Stein und erfordert, wenn es auch gewöhnlich nicht vom Künstler selbst, sondern von Schülern oder Hilfskräften vorgenommen wird, peinliche Sorgfalt und eine sichere Hand. Werfen wir einen Blick auf die Punktiermaschine (Fig. 32). An dem Holz-


Fig. 33. Anlegen der Punktiermaschine.

gestell a ist oben eine verstellbare Querstange b befestigt, die in eine

nach unten gebogene Hülse c ausläuft. Im Fuße des Gestells stecken zwei gleichfalls verstellbare Eisenstifte d d. Zwischen dem Fuß und der oberen Querstange befindet sich noch eine andere Querstange e, die durch eine Kombination von Schrauben, Gliedern und Kugelgelenken das beliebige Führen und Einstellen des nach allen Richtungen hin beweglichen Meßstiftes f gestattet.

Fig. 33 zeigt das Modell und daneben den roh behauenen Stein. Wir sehen, wie die Punktiermaschine an das Modell angelegt wird, um irgend einen Punkt der Oberfläche zu fixieren. Die beiden Eisenstifte d d berühren den Fuß der Büste, die Hülse c sitzt auf einem kleinen, in den Scheitel des Modells eingelassenen Stift und die Meßnadel f wird auf den gewünschten Punkt gerichtet.

Fig. 34 zeigt, wie dieser gewisse Punkt auf die rohe Büste übertragen wird, um dort seine genaue Lage zu bestimmen. Es geschieht, indem man die Maschine hier ebenso anlegt wie vorher beim Modell, die Nadel bezeichnet alsdann den zu bestimmenden Punkt und dieser wird mit Spitzeisen und Meißeln herausgearbeitet. In der gleichen Weise wird dann irgend ein anderer Punkt am Modell fixiert und auf



Fig. 34. Uebertragung der Punkte.

den Stein übertragen und so geht es fort; natürlich werden zuerst alle hochgelegenen, dann die tiefliegenden Punkte ausgearbeitet, aus der Summe aller Punkte ergeben sich schließlich die bestimmten Umrisse. Die feinere Arbeit wird dann mit verschiedenen Raspeln, Reibern und der Bohrmaschine besorgt.

Kupferstich

von

Friedrich Lippmann

646. **Kupferstechen** nennt man das Verfahren, eine Zeichnung in eine Kupferplatte zu graben, um mit der Platte Abdrücke auf Papier, Pergament u. dergl. zu machen. Die Abdrücke nennt man Kupferstiche.

Die Platte muß aus reinem Kupfer vollständig rissefrei hergestellt und glatt gehämmert sein. Sie hat eine ihrer Größe entsprechende Stärke von etwa anderthalb bis drei Millimetern. Nach dem Hämmern wird die Platte spiegelblank poliert.

Man unterscheidet verschiedene Gattungen von Kupferstichen, je nach der Art, wie das Metall graviert wird.

Bei dem Eigentlichen Kupferstich geschieht das Eingraben der Zeichnung in die Platte ausschließlich oder doch vorwiegend mit dem Grabstichel (Grabstichelarbeit). Die Striche, die im Abdruck schwarz erscheinen sollen, werden mit dem Grabstichel in die Platte eingefurcht, eingestochen. Der Grabstichel, Stichel, ist eine Stahlstange von quadratischem oder rautenförmigem Querschnitt. Das eine Ende der Stange ist schräg abgeschliffen, wodurch an einer Kante eine kräftige und scharfe Spitze gebildet wird. Das andere Ende des Stichels steckt in einem hölzernen Griff, der dem Stecher beim Arbeiten in der inneren Handfläche liegt. Der Stichel wird bei der Arbeit so gehalten, daß er einen sehr spitzen Winkel mit der Oberfläche der Platte bildet. Die Spitze wird durch den Druck des Handtellers auf den Griff des Stichels nach vorwärts, in der Richtung des zu bildenden Strichs bewegt. Der Stecher hat die Platte, wenn sie klein ist, auf einem mit Sand gefüllten Lederkissen liegen, wenn sie groß ist, auf einer Art Staffelei befestigt, aber immer beweglich, so daß er sie dem Zuge des Stichels entgegenführen, entgegendrehen kann. Je tiefer und klarer die Furche in das Kupfer gegraben ist, ein desto kräftigerer und reinerer Strich wird sich im fertigen Werk zeigen.

Indem der Stichel der Form seiner Spitze entsprechend in das Kupfer einschneidet, drückt er zu beiden Seiten etwas Metall empor, das eine Rauhigkeit bildet, den sogenannten Grat, der in der Regel entfernt werden muß. Dies geschieht mit dem Schaber, einem kurzen, dolchartigen Stahlinstrument mit drei scharfen Kanten. Der Schaber wird über die Fläche der Platte, den gezogenen Strich ent-

lang geführt, und dadurch der Grat fortgenommen. Der Schaber wird auch benützt, um Fehlstriche oder ganze Stellen aus der Platte auszuholen. Um den mit dem Schaber bearbeiteten Stellen die nötige Glätte wiederzugeben, werden sie mit dem Polierstahl bearbeitet, einem Instrument von dolchartiger Form, rundem oder ovalem Querschnitt und hochpolierter Oberfläche. Durch Uebergehen mit dem Polierstahl können auch die Züge des Stichels zusammengedrückt und abgeschwächt werden.

Die Schneidenadel ist eine kräftige Stahlnadel mit scharfer Spitze, mit der man auf dem Kupfer beinahe ebenso zeichnet, wie mit dem Stift auf Papier. Die Schneidenadel oder, wie man sie auch nennt, die Kalte Nadel, ritzt nur das Kupfer und erzeugt sehr feine Linien. Der entstehende Grat wird mit dem Schaber abgenommen, zuweilen aber auch, um besondere künstlerische Effekte hervorzubringen, stehen gelassen. Die Kalte Nadel wird in Verbindung mit dem Grabstichel und in Verbindung mit anderen Arten der Technik angewendet. Häufig bedienten sich die Stecher der Schneidenadel, um die Hauptumrisse der auszuführenden Komposition mit leichten Linien in die Platte einzuritzen, als Vorzeichnung für die Ausführung mit dem Stichel. Es können aber auch Platten mit ihr allein ausgeführt werden.

647. **Die Radierung** (Aetzkunst, Aetzung) beruht darauf, daß die Vertiefungen durch Säuren, die das Metall auflösen, in das Kupfer gebracht werden. Die zum Radieren bestimmte polierte Kupferplatte wird zunächst mit einer harzigen Masse, dem Aetzgrund, überzogen. Der Aetzgrund besteht — es giebt dafür eine Menge verschiedener Rezepte — z. B. aus einer zusammengeschmolzenen Mischung von Wachs, Harz, Asphalt und Mastix. Von Einfluß auf die künstlerische Behandlung und Wirkung der Arbeit ist es, ob man „harten“, d. h. spröden und glasigen oder „weichen“, wachsartig fettigen Aetzgrund anwendet. Die erwähnte Mischung wird zu Kugeln geformt und mit Seidenzeug umwickelt. Mit einer solchen Kugel wird die erwärmte Kupferplatte bestrichen, und die sich hierbei auf das Metall absetzende Masse mit dem Tampon — einem in Seide eingewickelten, faustgroßen Ballen weicher Leinwand — auf der Fläche gleichmäßig verteilt. Ist dies geschehen, so wird die Platte geschwärzt, so lange dieselbe noch einigermaßen warm und der Aetzgrund nicht völlig hart geworden ist. Das Schwärzen geschieht, indem die Platte über eine stark rauchende Wachsfackel gehalten wird, so daß sich der Ruß auf den Aetzgrund absetzt. Auf der grundierten und geschwärzten Platte zeichnet der Radierer mit der Radiernadel, einer in ein Holzheft gefaßten Stahlnadel, ebenso, wie man mit dem Stift auf Papier zeichnet. Er hat darauf zu achten, daß seine Striche den Aetzgrund durchdringen, indem sie ihn fortkratzen und in der ganzen Länge des Strichs das Kupfer bloßlegen. Zwischen den Strichen, an allen Stellen, die im fertigen Werk weiß sein sollen, muß der Aetzgrund unversehrt bleiben. Der Radierer bedient sich verschiedener spitzer und stumpfer Nadeln, je nachdem er feinere oder dickere Striche hervorbringen will. Im siebzehnten Jahrhundert war ein Verfahren bekannt, weißen Aetzgrund herzustellen, der den Vorteil hat, daß der Zeichner auf einer ihm gewohnten, papierähnlichen Fläche mit der Nadel zeichnen kann, wobei sich das bloßgelegte Kupfer in

roten Strichen auf weißem Grund präsentiert. Jetzt stellt man den weißen Grund her, indem man gewöhnlichen Aetzgrund, statt ihn einzuschwärzen, mit weißer Gesichtsschminke überreibt. Ist die Zeichnung auf dem Aetzgrund fertig, so wird die Platte geätzt. Als Aetzmittel benützte man früher ausschließlich Salpetersäure, das sogenannte Scheidewasser, gegenwärtig hat man in vieler Hinsicht bequemere Reagentien zur Verfügung. Man pflegte die Platte mit einem etwa zollhohen Wachsrand zu umgeben und in die Kufe, deren Boden die Oberfläche der Kupferplatte auf diese Art bildete, die Säure zu gießen. Man kann aber auch die Platte in ein flaches Gefäß, das mit Säure gefüllt ist, legen, wenn man vorher ihre Rückseite mit Asphalt oder säurebeständigem Firnis überzogen hat.

Entsprechend ihrer Stärke, der Zeit ihrer Einwirkung, der Temperatur 2c., wird die Säure die von der Nadel bloßgelegten Stellen des Kupfers mehr oder minder stark ätzen, d. h. auflösen und vertiefen, während die mit Aetzgrund bedeckten Flächenteile unberührt bleiben. Der geätzte Strich unterscheidet sich von dem gestochenen gewöhnlich schon dadurch, daß er überall gleichmäßig verläuft, und nicht wie der Zug des Stichels in eine feine Spitze endet.

648. **Kombinationen mit Aetzverfahren.** Das Aetzverfahren ist vielfacher Abänderung fähig und läßt sich mit anderen Prozeduren kombinieren. Man kann einzelne Partien der Platte stärker als andere ätzen, indem man die Platte stellenweise mit Firnis deckt, nachdem man sie geätzt hat und auf die ungedeckten Stellen eine zweite Aetzung wirken läßt, und so Abstufungen der Töne hervorbringen. Nach dem Aetzen wird die Platte vom Firnis befreit, indem man sie erwärmt und den Firnis abwischt. Die geätzte Platte kann mehr oder minder umfangreichen Nacharbeiten mit dem Stichel oder der kalten Nadel unterzogen werden. Man kann die charakteristischen Eigenschaften der Radierung und der Stichelarbeit zu künstlerischer Gesamtwirkung verschmelzen, indem man z. B. die Fleischpartien, Luft, Wasser mit dem Stichel, das Terrain, den Hintergrund in Radierung ausführt. Andererseits kann die Radierung als bloße Vorarbeit für den Stich behandelt sein, so daß in dem fertigen Werk nichts mehr von der Aetzung sichtbar bleibt, indem alle vorgeätzten Züge mit dem Stichel ausgetieft und übergangen sind.

Die verschiedenen Gattungen der Stichelarbeit sowie der Radierung, und ihre Kombination mit einander und mit anderen, weiterhin zu erörternden Arten der Vervielfältigung mittelst der Kupferplatte hat man als verschiedene „Manieren" zu klassifizieren versucht. Die Geschichte des Kupferstichs zeigt aber, daß eine schematisierende Klassifikation der künstlerischen Vielgestaltigkeit all dieser Verfahren nicht gerecht wird.*)

649. **Punzenmanier.** Seit dem XVI. Jahrhundert tauchen neben dem Stechen und Radieren noch andere Arten der Bearbeitung der Kupferplatte auf. Bei der Punzenmanier oder Punktiermanier werden in die Platte eine Menge kleiner Punkte mit der Punze eingeschlagen. Die Punze ist eine mehrere Zoll lange Stahlstange, die an einem Ende eine oder mehrere Spitzen hat. Man

*) Die Worte Kupferstich, Stechkunst bezeichnen im engeren Sinne die Arbeit mit dem Grabstichel, im Gegensatz zur Radierung, im weiteren Sinne die Gesamtheit der Verfahren, durch die eine Zeichnung zum Zwecke des Abdruckens in Kupfer eingegraben wird.

setzt die Punze senkrecht auf die Platte, und treibt die Spitze (oder die Spitzen) durch den, auf das obere Ende geführten Schlag eines leichten Hammers in das Metall ein. Durch eine große Menge nahe aneinander gesetzter Punkte, die in den Schatten dichter stehen und gröber sind als gegen das Licht hin, wird die Zeichnung hervorgebracht. Einigermaßen der Punze ähnlich in der Wirkung ist die Roulette. Sie besteht in einem kleinen, um seine Axe drehbaren Rädchen, das mit feinen, scharfen Zähnen besetzt ist. Die Axe steckt in einem Stiel, und dieser in einer Handhabe. Indem man die Roulette unter mehr oder minder kräftigem Aufdrücken über das Kupfer führt, entstehen in Reihen liegende punktartige Eindrücke, die beim Abdruck als punktierte Striche und, wenn letztere dicht aneinander gelegt sind, als getonte Flächen wirken.

650. Schabkunst. Von den bisher erwähnten Arbeitsweisen ganz verschieden ist die Schabkunst oder Schwarzkunst (Mezzotinto). Bei der Schabkunst wird, bevor die Thätigkeit des Künstlers beginnt, die Platte auf ihrer ganzen Oberfläche rauh gemacht, graniert. Dies geschieht mit dem Granierstahl (Wiege), einem in einer bogenförmigen Schneide endigenden Stahlinstrument, das in einer kräftigen Handhabe steckt. Die Schneide ist sehr fein und scharf gezahnt. Je nachdem man die Granierung gröber oder feiner machen, ihr ein gröberes oder feineres „Korn" geben will, verwendet man Granierstahle mit weiter oder enger gestellten Zähnen. Das Instrument hat etwa 20 Zähne für grobes, und ungefähr die doppelte Anzahl für ganz feines Korn auf den Centimeter seiner Peripherie. Der Granierstahl wird senkrecht auf die Platte aufgesetzt, und durch wiegendes Hin- und Herbewegen des Instruments werden die Zähne in das Kupfer eingedrückt. Dieses Wiegen der Platte geschieht zuerst der Länge, dann der Quere nach und in Diagonalrichtungen, bis die Oberfläche vollkommen und gleichmäßig aufgerauht ist. Eine gut gewiegte, granierte Platte muß — in diesem Zustand eingeschwärzt und abgedruckt — dem Papier gleichmäßig tiefe sammetartige Schwärze erteilen. Auf der so vorgerichteten Platte wird mit dem Schabeisen gearbeitet, einem etwa wie ein Federmesser geformten Stahl, mit dem alle Stellen glatt geschabt werden, die im Abdruck hell wirken sollen. Die Stellen, an denen die Rauhigkeit vollständig entfernt worden ist, geben das höchste Licht, die ungeglättet gelassenen den tiefsten Schatten, die schwächer oder stärker geschabten die entsprechenden Uebergänge. Der Vorgang beim Schaben ist demnach dem beim Stechen entgegengesetzt; der Schabkünstler hat die Helligkeit in die Platte zu bringen, der Stecher die Dunkelheiten. Das Schabverfahren erzeugt keine Striche, sondern weich ineinander übergehende Licht- und Schattenflächen. Die geschabte Platte wird wie eine gestochene gedruckt. Betrachtet man den Abdruck einer geschabten Platte genau, so kann man namentlich an den halbhellen Stellen die Eindrücke des Granierstahls als sehr kleine Kreuze erkennen. Die geschabte Platte kann zur schärferen Betonung von Einzelheiten, Haaren u. dergl. mit dem Stichel, der kalten Nadel und selbst mit Aetzung bearbeitet werden.

651. Aquatintamanier. In ihrer Wirkung der Schabkunst einigermaßen vergleichbar ist die Aquatintamanier, die wesentlich

auf einem Aetzverfahren beruht. Die Platte wird zunächst, wie zum Radieren mit Aetzgrund überzogen, dieser Aetzgrund aber an allen Stellen entfernt, die im Abdruck irgend dunkle Färbung zeigen sollen. Man bedient sich dazu verschiedener den Grund erweichender und lösender Stoffe, wie Terpentin und Baumöl, die man mit dem Pinsel auf den Aetzgrund aufträgt. Nachdem sie gewirkt haben, wird die Platte an den betreffenden Stellen wieder blank gewischt. Nur an den Stellen, die im Druck weiß sein sollen, bleibt der Grund wie erwähnt völlig unversehrt. Hierauf werden die jetzt blanken Stellen der Platte mit fein gepulvertem Asphalt oder Harz gleichmäßig, jedoch nicht allzudicht bestäubt, und die Platte auf den Punkt erwärmt, der die Harz- oder Asphaltpartikel gerade zum Schmelzen und zum Haften auf der Platte bringt, ohne sie ineinander laufen zu lassen. Setzt man jetzt die Platte dem Aetzwasser aus, so vertieft es die kleinen Zwischenräume, die zwischen den Asphaltteilchen blank geblieben sind, und erzeugt eine Rauhigkeit auf der Platte, die im Abdruck wie ein Tuschton wirkt. Abstufungen des Tones lassen sich bewirken durch wiederholtes Aetzen der Partien, die tiefer erscheinen sollen, während die lichteren mit Firnis gedeckt werden. Die Aquatinta kann mit Radierung, Grabstichelarbeit ꝛc. verbunden werden.

652. **Kreidemanier.** Die sogenannte Kreidemanier ist ebenfalls nur eine Kombination verschiedener, in ihren Grundlagen schon beschriebener Verfahren. Sie bezweckt, den Charakter von Kreidezeichnungen im Kupferdruck nachzuahmen. Die mit Aetzgrund versehene Platte wird dabei mit verschieden geformten Rouletten, welche den Aetzgrund durchdringen, namentlich aber mit dem sogenannten Mattoir bearbeitet. Dies Instrument ist einer groben Punze ähnlich geformt und trägt an seiner Unterfläche Rauhigkeiten etwa wie eine Raspel. Mit dem Mattoir wird auf dem Aetzgrund gezeichnet, und der Effekt ist auch nach der Aetzung dem des Kreidestriches überraschend ähnlich. Breite Federstriche lassen sich auf Aetzgrund mit der sogenannten Schoppe nachahmen. Die Schoppe ist eine Radiernadel, die nicht spitzig ist, sondern in den schrägen Abschnitt eines starken, runden Stahldrahts endigt.

In jeder, wie immer gearbeiteten Kupferplatte können nachträgliche Korrekturen und Aenderungen vorgenommen werden. Einzelne, nicht zu tief eingedrungene Striche lassen sich mit dem Schaber und Polierstahl entfernen. Handelt es sich um umfangreichere Partien, so wird die ganze Stelle von der Rückseite des Kupfers her mit dem Hammer emporgetrieben, alles darauf früher Gravierte weggeschliffen, und die Stelle wieder zum Neubearbeiten geglättet.

653. **Druckmaterial für Kupferplatten.** In der Regel werden die Kupferplatten auf Papier abgedruckt. Das Papier wird vor dem Drucken angefeuchtet. Die Druckfarbe, Druckschwärze besteht der Hauptsache nach aus einem Gemisch von verdicktem Leinöl und feinem Ruß (Frankfurter Schwarz). Auf die vollkommen rein gemachte Platte wird etwas Schwärze gebracht, und mit dem Druckertampon, der aus einem Ballen von feinem Flanell oder feinen Leinenlappen besteht, auf der Fläche gleichmäßig verbreitet. Hierauf wird die Platte gewischt, d. h. die Schwärze wird mit zusammengewickelten Leinenlappen von allen glatten Stellen entfernt, bis sie völlig blank sind, und die Farbe nur noch in den

Vertiefungen haftet. Während des Wischens pflegt man die Platte auf einem Rost, unter dem sich ein Gefäß mit glühenden Kohlen befindet, warm zu halten, weil sich die Schwärze auf dem leicht erwärmten Metall besser in die zarten Vertiefungen verteilt.

654. **Die Kupferdruckpresse.** Die fertig gewischte Platte wird in die Druckerpresse gebracht. Die Kupferdruckpresse besteht aus einem starken Gestell, das zwei, durch ein Triebwerk um ihre Axen drehbare, horizontal liegende Walzen trägt. Zwischen den Walzen befindet sich ein ebenfalls in horizontaler Richtung bewegliches, starkes Brett, das Laufbrett. Die eingeschwärzte Platte wird mit der Bildseite nach oben auf das Laufbrett gelegt, über sie wird das vorher angefeuchtete Papier, und darüber mehrfache Lagen feinen Wollstoffes gebreitet. Hierauf geht das Laufbrett mit der Platte zwischen den mit großer Gewalt gegen einander gepreßten Walzen hindurch. Dabei wird das feuchte Papier so heftig gegen die Platte gedrückt, daß sich fast alle Schwärze aus den Vertiefungen der Platte auf das Papier absetzt. Ist die Platte zwischen den Walzen durchgegangen, so faßt der Drucker das Papier an zwei Ecken und hebt es vorsichtig ab. Der Druck ist nun fertig, und bedarf nur noch sorgfältigen Trocknens. Die Geschicklichkeit des Druckers liegt vor allem im Wischen der Platte. Er muß das Maß der Schwärze, deren die Platte zur beabsichtigten künstlerischen Wirkung bedarf, zu treffen im stande sein, und die Farbe auf den verschiedenen Partien der Platte richtig verteilen.

655. **Abnutzung der Kupferplatte.** Die Kupferplatte wird durch das Drucken verhältnismäßig rasch abgenützt. Namentlich das Wischen wirkt auf die Fläche des Metalls wie ein Schleifprozeß. Hierdurch werden alle Striche flacher; am sichtbarsten werden davon betroffen die zartesten und feinsten Züge, die bald nicht mehr eine hinreichende Menge Schwärze aufzunehmen vermögen, im Abdruck daher immer blasser erscheinen und schließlich ganz verschwinden. So wird die Feinheit der Uebergänge gestört, die Lichtpartien werden breiter, während die tiefen Schatten scheinbar noch ziemlich unverändert stehen bleiben. Der Stich verliert an Harmonie, bis endlich beim fortgesetzten Drucken die späten Abzüge nur noch die tiefsten Schattenlinien zeigen, die hart und unvermittelt neben kahlen, breiten Lichtern stehen.

656. **Die Zahl der guten Abdrucke,** die eine Platte abzugeben vermag, hängt einesteils von der Art ihrer Bearbeitung, andernteils von der Sorgfalt ab, mit der sie beim Drucken behandelt wird. Eine gleichmäßig tief und breit gestochene, oder ebenso radierte Platte wird weitaus mehr gute Abdrucke zu liefern im Stande sein, als eine zart und fein ausgeführte. Die geringste Zahl guter Drucke wird man von ganz mit der kalten Nadel geritzten Platten erzielen. Gering ist auch die Zahl der guten Drucke, die sich von Schabkunstplatten ziehen lassen.

Von einer ganz mit dem Grabstichel ausgeführten Platte mögen sich im Durchschnitt etwa 200 als brillant zu bezeichnende Drucke, absteigend etwa weitere 600 gute, dann noch 800 leidliche Drucke erzielen lassen, im ganzen also etwa 1 200 bis 1 500 brauchbare, dann allerdings noch eine große Zahl schlechter Abdrucke, bis die Platte vielleicht nach dem dritten Tausend vollständig abgenutzt sein wird.

657. **Probedrucke.** Bei allen Ver-

fahren des Kupferstiches pflegen die ausführenden Künstler schon vor der Beendigung des Werkes Abzüge zu nehmen, um ihre bis dahin geförderte Arbeit im Abdruck beurteilen zu können. Solche Probedrucke zeigen nicht nur die volle Frische der noch in keiner Weise angegriffenen Platte, sondern sie gewähren kunstgeschichtlich oft wertvolle Einblicke in die Arbeits- und Schaffensweise ihrer Urheber. Doch ist zu berücksichtigen, daß nicht immer die allerersten Abdrucke einer Platte gerade auch die allerbesten sind.

Abdrucke, die von einer radierten Platte genommen sind, ehe die Platte mit der kalten Nadel oder dem Stichel fertig gestellt worden ist, die also lediglich die Wirkung der Aetzung zeigen, nennt man Aetzdrucke (Reine Aetzdrucke).

An vollendeten Platten werden häufig nachträgliche Veränderungen vorgenommen, die sich im Abdruck entsprechend kennzeichnen. Diese Veränderungen können künstlerischen Zwecken dienen oder bloß äußerlicher Natur sein und vom Stecher, vom Drucker oder Verleger der Platte vorgenommen werden. Ist durch solche Veränderungen eine Reihe von Abdrucken einer Platte von anderen derselben Platte bestimmt unterscheidbar, so bilden dieselben eine Abdrucksgattung, und man bezeichnet die zu ihr gehörigen Exemplare als Drucke von einem gewissen (ersten, zweiten 2c.) Plattenzustand, Zustand (Etat). In den Plattenzuständen kann uns die erste Fassung, sowie nachträgliche Umgestaltung, die der Künstler seinem Werk gegeben hat, übermittelt werden, Figuren, Einzelheiten, Verstärkungen oder Abschwächungen von Schatten- oder Lichtpartien noch nicht vorhanden, hinzugefügt oder weggenommen sein (vor oder mit der Andeutung des Hintergrundes u. dergl.). In solchen Fällen können Plattenzustände Wert für die genauere Kenntnis der Arbeitsweise einzelner Meister haben, einen Wert, der in noch höherem Maße Probedrucken zukommt, die streng genommen ebenfalls Plattenzustände sind, mögen sie auch nur in einem einzigen Exemplar gedruckt sein.

Die Zustände einer Platte können aber auch durch mehr äußerliche Merkmale sich unterscheiden, z. B. durch das Fehlen oder Vorhandensein von Monogrammen, Namensbezeichnungen, Jahreszahlen u. dgl. Die Namensbezeichnung von Verlegern auf der Platte nennt man Adresse (Zustände vor, mit der Adresse). Als lateinischer Ausdruck für die Verlagsbeziehung war früher das Wort excudit (abgekürzt exc.) oder Formis gebräuchlich.

658. **Abdrucke vor der Schrift** nennt man solche, die von der Platte gezogen sind, bevor die Bezeichnung des Künstlernamens, des Gegenstandes der Darstellung u. dergl. auf den Rand der Platte eingestochen wurde.

In allen Fällen wird durch die Kenntnis des Plattenzustandes ein bestimmter Abdruck als zu einer gewissen Gruppe von Drucken gehörig festgestellt, und die Qualität des Abdruckes damit bestimmter bezeichnet als durch Angaben wie gut, schlecht oder dergl.

Um von einer durch den Druck abgenützten Platte wieder kräftig aussehende Abdrucke zu erhalten, muß dieselbe von neuem bearbeitet, aufgestochen, retouchiert werden. Beim Aufstechen einer mit dem Grabstichel gefertigten Platte ist es aber dem Retoucheur unmöglich, die ursprünglichen Striche wieder genau nachzuziehen. Er ist genötigt, neue Strichlagen über die alten zu legen. Eine so überarbeitete Platte

ist durchaus einem übermalten Gemälde vergleichbar. Die ursprüngliche Arbeit wird durch die spätere verdeckt, das Werk verliert an Originalität, an Feinheit und Haltung, zumal wenn, wie fast immer, die Ueberarbeit von anderer und geringerer Hand gemacht ist, als der des ersten Verfertigers. Abdrucke retouchierter Platten kennzeichnen sich gewöhnlich durch rauhe und unangenehme Haltung. Zwischen den Strichen, die der Retoucheur gemacht hat, kommen die Reste der alten Stecharbeit wie ein grauer Untergrund zum Vorschein. In der Regel wird man einem noch leidlich guten Abdruck einer noch unretouchierten Platte den Vorzug vor dem wenn auch schwärzeren einer retouchierten geben. Da geschabte Platten sich aber rasch abnutzen, pflegten die Künstler, selbst während des Druckes einer Auflage, das Kupfer mit dem Graniereisen da und dort neu *aufzuwiegen* und die Zeichnung aufzufrischen. Diese Art der Retouche beeinträchtigt den künstlerischen Wert der Abdrücke verhältnismäßig nur wenig.

Künstler, die eigene Erfindungen, selbst erdachte Kompositionen durch den Stich oder ein anderes künstlerisches Verfahren vervielfältigen, bezeichnet man als *Malerstecher*, *Malerradierer* (Peintre-Graveur). Die Gesamtheit der von einem Künstler in vervielfältigender Technik ausgeführten Arbeiten nennt man dessen *Werk* (Oeuvre). In einer anderen Bedeutung versteht man unter Werk die Gesamtheit der Vervielfältigungen *nach* den Kompositionen eines Künstlers. In diesem Sinne spricht man z. B. von einem Werk oder *Malerwerk* des Rubens und meint damit alle Stiche 2c., die im Laufe der Zeit nach Gemälden dieses Meisters ausgeführt worden sind.

659. Einfluß des Papiers. Von wesentlichem Einfluß auf die künstlerische Wirkung eines Kupferstiches ist die Qualität des zum Drucken verwendeten *Papiers*. Die Künstler aller Zeiten, welche das Drucken ihrer Platten selbst überwacht, mitunter sogar selbst bewerkstelligt haben, ließen sich es angelegen sein, nur geeignetes Papier zu verwenden. Früher kannte man nur die Art der Herstellung des Papiers, die man gegenwärtig als Handarbeit (Handpapier, geschöpftes Papier) bezeichnet, zum Unterschied vom Maschinenpapier, das eine Erfindung dieses Jahrhunderts ist. Die sogenannten *Wasserzeichen* der alten Papiere sind Fabrik- und Qualitätsmarken. Ihre Kenntnis ist nicht wertlos für die Geschichte des Kupferstiches und Holzschnittes, insofern die Wasserzeichen mitunter Fingerzeige für die Ursprungszeit oder den Ursprungsort von Stichen und Abdrucksgattungen geben können. Die Schlüsse, die aus dem Vorkommen von bestimmten Wasserzeichen gezogen werden, sind jedoch stets mit Vorsicht aufzunehmen, da das Papier schon sehr früh als Handelsartikel über weite Gebiete Verbreitung fand.

Die technischen Bedingungen des Stichs haben in unserem Jahrhundert wesentliche Umgestaltung erfahren. Statt des Kupfers fing man an, Stahlplatten zu verwenden, die allerdings eine sehr große Anzahl von Abdrucken lieferten, mit dem Stichel aber nur sehr mühselig zu bearbeiten waren. Der *Stahlstich* ist denn auch eine fast nur handwerkliche Reproduktionsweise geblieben und völlig überflüssig geworden, als man in der Galvanoplastik und im Verstählen der Kupferplatten Mittel fand, von gestochenen, radierten 2c. Kupferplatten eine unbegrenzte Anzahl gleichmäßig guter Abdrucke zu erzielen.

Graphische Künste

von

Dr. R. Graul

660. Die graphischen Künste zerfallen in solche, bei denen die schöpferische Thätigkeit des Künstlers unmittelbar zum Ausdruck gelangt: Holzschnitt, Kupferstich, Radierung und Lithographie, und in solche, die ein originales Kunstwerk auf mechanisch-physikalischem Wege mit Hilfe der Photographie vervielfältigen: Photo- oder Heliogravure, Lichtdruck, Zinkographie, Autotypie 2c. Den Wert einer selbständigen künstlerischen Leistung können natürlich nur die erstgenannten graphischen Künste für sich in Anspruch nehmen, jedoch bilden heute gerade die mechanischen Reproduktionsmethoden mit ihrer eminenten Leistungsfähigkeit und technischen Höhe sowie auch hinsichtlich ihrer ästhetischen Wirkung ein so unentbehrlich gewordenes Hilfs- und Ausdrucksmittel der Kunst, daß sie jede zusammenfassende kunstgeschichtliche Darstellung in den Kreis der Betrachtungen ziehen muß.

661. Verschiedenartigkeit der Druckverfahren. Die Aufgabe der graphischen Künste besteht in der Vervielfältigung eines Originalbildes mittelst Druck. Man unterscheidet drei generell verschiedene Druckverfahren: Hochdruck, Tiefdruck und Flachdruck.

662. **Der Hochdruck** bewirkt die Vervielfältigung dadurch, daß das zu reproduzierende Bild auf der Druckplatte e r h a b e n herausgearbeitet ist, indem alle Striche, Punkte und Flächen, aus denen sich das Bild zusammensetzt, aus der Plattenfläche emporragen. Wie die Druckbuchstaben prägen sich dann die Linien und Flächen auf dem zu bedruckenden Papier ab und liefern so das Bild.

663. **Der Tiefdruck** erzeugt das Bild auf entgegengesetzte Weise, indem die Striche, Punkte und Flächen des Originals auf der Druckplatte v e r t i e f t gearbeitet werden. Die Druckfarbe wird in diese Vertiefungen gebracht und bleibt dann beim Drucken am Papier haften, während die von der Farbe nicht berührten, erhabenen Flächen der Platte die Lichter des Bildes geben.

664. **Der Flachdruck** beruht auf chemischen Veränderungen auf der Druckplattenfläche, indem die Druckfarbe beim Streichen auf die Platte nur an den Stellen haften bleibt, die mit einem chemisch verwandten Stoff präpariert werden.

Wir unterziehen nun die einzelnen Techniken dieser drei Hauptgruppen sowie des Farbendrucks einer kurzen Betrachtung.

I. Hochdruckverfahren.

a) Aeltere Verfahren.

665. **Holzschnitt.** Die Druckplatte besteht aus einer Holzplatte, auf der mit Messern (in älterer Zeit) die zu vervielfältigende Zeichnung umschnitten und so in dem vertieften Grunde freigelegt wird, daß nur an der erhabenen Zeichnung die Druckfarbe haften kann.

Solange man (bis zum Ende des 18. Jahrhunderts) Langholz des Kirsch- oder Birnbaums in Brettern als Druckplatte benutzte, bestand die Kunst des Holzschneiders im Herausschneiden schwarzdruckender Linien und Flächen auf weißem Grunde. Mit Schneidemessern gaben die alten Holzschneider ein Faksimile der Vorzeichnung auf dem Stock. In ähnlicher Weise arbeiten noch heute die japanischen Holzschneider.

Seit der Anwendung des härteren Hirnholzes (gewöhnlich Buchsbaum) trat an die Stelle des schneidenden Messers der Stichel, und damit hat der Holzschnitt seinen Charakter wesentlich verändert. Der moderne Xylograph ist ein Holzstecher: er gräbt mit seinem Stichel, ganz ähnlich wie der Kupferstecher und mit ganz ähnlichen Werkzeugen, helle Linien aus dem Grunde heraus. Die Feinheit und Härte des Hirnholzes ermöglichen es, Linien sehr nahe aneinander zu stellen, so daß der Holzstecher Tonwirkungen (der getuschten oder photographierten Vorzeichnung) durch selbst erfundene Linienkombinationen auszudrücken vermag. Damit erhält der moderne Tonstich eine malerische Verfeinerung, die die alte Technik mit ihren offenen Schraffierungen nicht besaß.

Bei alten Holzschnitten stehen zuweilen schwarze Flächen unvermittelt neben der übrigen Zeichnung, und diese altertümliche Manier wird auch von einigen Neueren — z. B. Sattler, Valloton, Melchior, Lechter ꝛc. — nachgeahmt.

Der japanische Holzschnitt unterscheidet sich in der Technik nicht wesentlich von dem älteren europäischen. Da er meist farbig auftritt, wird von ihm eingehender bei der Besprechung des Farbendrucks in Gruppe IV die Rede sein.

b) Neuere Verfahren auf photographischer Grundlage.

Unter dem Namen Zinkographie oder Autotypie (auch Heliotypie, Phototypie, Chemigraphie, Typogravure) wird das auf chemotechnischem Wege erzielte Hochdruckverfahren bezeichnet.

666. **Die Zinkographie** (Strichätzung) besteht im allgemeinen darin daß ein photographisches Negativ entweder direkt auf eine Zinkplatte kopiert oder durch Umdruck darauf übertragen wird. Wird die so zugerichtete Platte in ein Aetzbad gelegt, so ätzen alle leeren weißen Stellen des Bildes, während die übrigen Teile gegen die Säure durch das Harz geschützt sind. Die Zeichnung steht dann erhaben auf der Platte und kann wie ein Holzschnitt in der Buchdruckpresse gedruckt werden.

Durch Zinkographie können nur solche Vorlagen wiedergegeben werden, deren Zeichnung aus Strichen und teils ganz hellen, teils ganz dunklen Flächen besteht.

667. **Die Autotypie** (Tonätzung) reproduziert solche Vorlagen, die in Ton gehalten sind, also Tuschzeichnungen und Naturaufnahmen, indem bei diesem Verfahren die Töne durch gläserne Liniennetze (Raster) von verschiedener Form

(diagonal, kreuzweis) erzeugt werden, die man bei der photographischen Aufnahme in den Apparat einschiebt. Der Raster zerlegt das Bild auf dem Negativ in lauter winzige Quadrate, die auf der fertig geätzten Zinkplatte als erhabene Zapfen erscheinen und oft nur unter starker Vergrößerung zu erkennen sind.

II. Tiefdruckverfahren.

a) Aeltere Verfahren.

668. **Stich.** Der reine Linienstich besteht aus Linien und Punkten, die mit dem scharf in das Kupfer einschneidenden Grabstichel eingegraben werden. Tonwirkungen werden in streng zeichnerischer Weise durch Kombinationen von Liniensystemen erzeugt.

669. **Arbeit mit der kalten Nadel** (pointe sèche, dry point). Die vertiefte Zeichnung wird durch eine scharf geschliffene Stahlnadel (Schneidnadel), die man wie einen Stift führt, hergestellt. Durch das Einritzen der Nadel wird am Rande der Striche das Metall aufgeworfen, so daß ein Grat oder Bart entsteht, der beim Einschwärzen der Platte Farbe hält. Die Wirkung dieses Grates wird häufig künstlerisch verwertet; sie ermöglicht satte samtene Tönungen.

670. **Radierung.** Bei der Aetzkunst (Radierung) wird die Vertiefung der Zeichnung auf chemischem Wege verrichtet.

Die Kupferplatte wird mit einem Aetzgrund (einer aus Asphalt, Harz und Wachs bestehenden Masse) überzogen, darauf mit der Radiernadel gezeichnet. Die Nadel legt das Kupfer bloß, ohne selbst in das Kupfer einzudringen. Wird dann diese Zeichnung in verdünnte Salpetersäure gelegt, so greift die Säure alle vom Aetzgrund entblößten Stellen an und vertieft sie in der Platte.

671. **Aquatinta** tritt zumeist auf in Verbindung mit der Radierung. Die Technik vermag Töne in allen Abstufungen hervorzubringen. Auf eine blanke Kupferplatte wird Harzpulver gestäubt und durch Anschmelzen befestigt. Wird die so oder auch auf andere Weise vorbereitete Platte geätzt, so entsteht eine körnige oder rissige Rauhigkeit, die im Druck ruhige, dem Tuschton ähnliche Wirkungen ergiebt.

672. Bei der **Schabkunst** (Mezzotinto) wird aus dem Schwarzen ins Weiße gearbeitet. Zunächst wird die Platte mit einer „Wiege“ aufgerauht, so daß sie, eingeschwärzt, einen vollkommen schwarzen Abdruck ergeben würde. Die Zeichnung wird mit dem Polierstahl und Schaber herausgeschabt und zwar entsteht das höchste Licht da, wo das rauhe Korn der Platte ganz glatt weggeschabt ist.

Außer diesen Verfahren giebt es noch einige Abarten von Stich und Aetzung. So sind allein mit der Roulette druckfähige Platten hergestellt worden. Bei dem Punzenstich werden die Vertiefungen in die Platte durch Punzen eingeschlagen.

673. **Vernis mou.** Eine eigentümliche Manier ist die Aetzung auf erweichtem Grunde (vernis mou). Der Aetzgrund wird durch Fett erweicht, über die Platte Papier gelegt und darauf mit einem Stift gezeichnet, so daß sich daran der weiche Aetzgrund festsetzt. Uebergiebt man nach Entfernung des Papiers die Platte der Säure, so ergiebt die Aetzung eigenartig weiche Strichwirkungen.

In der gegenwärtigen Kunstpraxis werden die verschiedenen Manieren vielfältig kombiniert.

674. Der Druck. Bei allen besprochenen Tiefdruckverfahren spielt der Druck selbst eine große Rolle. Nach dem Einschwärzen der Tiefplatte wird von der Platte alle überflüssige Druckfarbe durch Abwischen entfernt. Eine nur in den Tiefen eingeschwärzte Platte giebt im Druck ein treues Bild der stecherischen Arbeit. Die Wahl des Papiers ist beim Kupferdruck von großem Belang. Auch auf Atlas, Pergament und andere Stoffe kann gedruckt werden.

b) Neuere Verfahren auf photographischer Grundlage.

675. Heliogravure. Unter dem Namen Heliogravure oder Photogravure (auch Lichtkupferstich) werden im allgemeinen diejenigen Tiefdruckverfahren verstanden, bei denen die Vertiefung des Bildes in der Druckplatte wesentlich auf photochemischem Wege erzielt wird.

Heliographische Tiefdruckplatten können auf zwei Weisen hergestellt werden:

a) durch das galvanische oder Reliefverfahren,

b) durch Aetzung.

Beide Verfahren beruhen auf der Thatsache, daß Gelatine (Leim) in kaltem Wasser aufquillt, in warmem Wasser löslich ist. Wird die Gelatine aber mit Chromsalz versetzt, so behält sie diese Eigenschaften nur, wo sie nicht vom Licht getroffen wird.

a) Das galvanische Reliefverfahren. Wird ein Blatt Chromgelatine unter dem eine Strichzeichnung wiedergebenden photographischen Negativ dem Lichte ausgesetzt, so werden alle Teile der Zeichnung für warmes Wasser unempfindlich gemacht, während alle Teile des Blattes, auf die kein Licht drang, auflösbar bleiben.

Bringt man nun die belichtete Chromgelatinefolie in der Dunkelkammer auf eine versilberte Kupferplatte, mit der sie eine feste Verbindung eingeht, und wäscht sie in warmem Wasser aus, so bleibt die Zeichnung allein in Form eines Gelatinereliefs auf der Platte haften, das nach dem Trocknen metallisch hart wird.

Dieses Relief entspricht durchaus der Zeichnung. Auf galvanischem Wege (also durch Ablagerung) wird nun von diesem Relief eine negative Tiefplatte hergestellt, von der genau so gedruckt wird wie von den älteren Tiefdruckplatten.

Das galvanische Reliefverfahren der Heliographie eignet sich nur für die Reproduktion von Strichzeichnungen, Kartenzeichnungen und solchen Kunstblättern, bei denen nur der schwarze Strich auf klarem Grunde wirkt.

Zeichnungen in Tönen bedürfen eines Kornes auf der Kupferplatte, damit die Farbe haften bleibt. Zu ihrer Reproduktion sowie zu Reproduktionen direkt nach der Natur dient

b) das heliographische Aetzverfahren. Dieses Verfahren beruht auf ähnlichen Prinzipien wie das galvanische Verfahren. Der Unterschied von jenem besteht darin, daß das Chromgelatinebild negativ auf eine gekörnte Kupferplatte übertragen wird (und nicht erst positiv auf eine versilberte Platte). Im warmen Wasser werden die nicht vom Licht getroffenen Teile gelöst und dann durch Aetzung in die Platte vertieft, so daß sich in ihnen die Farbe festsetzen kann.

Die Körnung der Platte (meist, wie bei der Aquatinta, durch aufgestäubten Asphalt, der mit der erwärmten Kupferplatte eine enge Verbindung eingeht) bereitet große Schwierigkeiten, und bei der Aetzung

des Bildes spielen alle die Zufälle mit, mit denen auch der Radierer zu rechnen hat.

Wird das Chromgelatinebild positiv auf eine gekörnte Kupferplatte gebracht und dann geätzt, so entsteht eine Kornhochätzung, also eine Hochdruckplatte wie die Zinkclichés.

Bei allen diesen und den ähnlichen Verfahren spielt die Retouche nicht nur der Glasnegative, sondern auch der fertigen Platten eine Rolle. Absolute Verläßlichkeit in der Wiedergabe bieten sie nicht, besonders nicht das Aetzverfahren.

III. Flachdruckverfahren.

a) Aeltere Verfahren.

676. **Der Steindruck (Lithographie).** Bei den verschiedenen Manieren der Lithographie wird die Zeichnung auf mehr oder weniger gekörnte Steinplatten mit fetthaltigen Tinten und Kreidestiften aufgetragen. Wird dann der Stein mit ebenfalls fetthaltiger Druckerschwärze überwalzt, so wird diese nur dort haften bleiben und einen Abdruck ergeben, wo sich Tusche oder Kreide befindet. Das geschieht um so sicherer, wenn der Stein vor dem Einwalzen der Druckfarbe der Wirkung einer schwachen Säure ausgesetzt wird, die die fettigen Zeichenstoffe fest auf den Stein bindet, alle leeren Stellen des Steins dagegen unmerklich vertieft und für die Annahme fettiger Farbstoffe noch unempfänglicher macht.

Durch Umdruck entstehen Lithographien, wenn die Zeichnung nicht direkt auf den Stein, sondern erst auf eigens präparierte Papiere mit lithographischem Zeichenmaterial gezeichnet und von da auf den Stein übertragen wird. Die Zeichnung erscheint dann auf dem Stein im Gegensinne. Auf diesem einfachen Verfahren beruht die sog. Autographie. Der Künstler kann nachträglich auf dem Stein noch Retouchen anbringen: Lichter herausschaben, Dunkelheiten hineinzeichnen.

b) Neuere Verfahren auf photographischer Grundlage.

677. **Der Lichtdruck** (Albertotypie) ist ein Chromgelatineverfahren. Eine Glasplatte wird mit einer Chromgelatineschicht leicht überzogen und unter dem Negativ belichtet. Diejenigen Stellen, die vom Licht getroffen werden, nehmen entsprechend ihrer Tonstärke wenig oder gar keine Feuchtigkeit an, dagegen saugen diejenigen Teile, die wenig oder gar nicht vom Licht getroffen werden, Wasser ein. Wird auf eine solche Lichtdruckplatte Firnisfarbe aufgewalzt, so nehmen die trockeneren Stellen mehr, die feuchteren weniger Farbe an, die nassen stoßen dieselbe fast ganz ab; so entsteht auf diese Weise bei dem Druck auf der lithographischen Presse ein den photographischen Aufnahmen entsprechendes Tonbild.

IV. Farbendruck.

a) Aeltere Verfahren.

678. **Hochdruck.** An die Stelle kolorierter Holzschnitte traten frühzeitig Drucke, deren farbige Erscheinung durch das Uebereinanderdrucken zweier oder mehrerer Platten entsteht (sogen. Helldunkeldrucke oder Clairobscurs). Bei neueren Farbenholzschnitten ist durch Vermehrung der Plattenzahl größere koloristische Verfeinerung erzielt worden.

Der japanische Farbenholzschnitt zeigt in älterer Zeit Versuche, die den europäischen Clairobscurs ähnlich sind, jedoch ist später das Druckverfahren wesentlich verfeinert worden.

679. Tiefdruck. Der Farbendruck von Tiefdruckplatten gelangte zur Entwickelung, als man an die Stelle offener Schraffierungen körnige oder rissige Flächen herzustellen vermochte, die im Druck Töne ergaben. Die Aquatinta, die Schabkunst, die Arbeit mit der Roulette, die Punktier- und Crayonmanier stellen alle mehr oder weniger regelmäßige Aufrauhungen der Platte derart dar. Färbt man eine solche Platte entsprechend der Vorlage mit verschiedenen Farben ein, so kann davon ein Farbendruck hergestellt werden. Ein anderes Verfahren besteht in dem Uebereinanderdrucken verschiedener Platten, und schon vor bald 200 Jahren wurden Versuche gemacht, mit nur drei (den Grundfarben entsprechenden) Platten alle Farbennüancen auszudrücken. Die Schwierigkeit aber, Druckfarben herzustellen, deren Auftrag übereinander dem Original entsprechende Nüancen ergiebt, führte zur Hinzunahme einer vierten ausgleichenden Platte.

680. Flachdruck. Frühzeitig sind im Steindruck Farbenversuche angestellt worden. Nach Art der Clairobscurs druckte man mehrere Steine übereinander, dann schritt man zum chromolithographischen Druck mit drei Platten. Allein auch hier wurden bald mehr Steine zu Hilfe genommen.

b) Neuere Verfahren auf photographischer Grundlage.

681. Lichtdruck. Bei dem Flachdruckverfahren (Lichtdruck, Photolithographie) ist zuerst die farbige Reproduktion auf photographischer Grundlage versucht worden. Eine Anzahl Negative nach ein und demselben Entwurf werden zur Herstellung von Farbenplatten benutzt. Jedes der Negative wird für eine bestimmte Farbennüance in der Weise hergerichtet, daß man darauf alles wegdeckt, was in der betreffenden Nüance nicht drucken soll. Die Uebergänge in der Tönung werden durch die in den Negativen schon vorhandenen Abstufungen und durch Retouchen erzielt. Die Zerlegung in möglichst wenige Platten, womöglich nur in drei, entsprechend den drei Grundfarben, Gelb, Rot und Blau, ist das Ziel dieser wie der alten Farbendruckverfahren. Doch wird in der Praxis mit einer größeren Plattenzahl gearbeitet. An Gleichmäßigkeit in der Auflage wird der Farbenlichtdruck übertroffen durch den Hochdruck in der Buchdruckpresse. Netzätzungen in drei Farben sind mit Erfolg in großen Auflagen verbreitet worden, doch wird allgemein noch immer eine größere Plattenzahl vorgezogen. Der farbige Tiefdruck von Heliogravuren ist fast ausschließlich Druck von einer kolorierten Platte. Häufig bedarf der Abdruck noch einer Retouche.

Edelmetall

von

Julius Lessing

682. **Die Eigenschaften der Stoffe.** Gold ist zu allen Zeiten und von allen Völkern als das begehrenswerteste Material und als Maßstab für alle übrigen Werte angesehen worden.

Die allgemeine Verbreitung des Goldes auch bei wenig kultivierten Völkern erklärt sich aus der Art seines Vorkommens und seiner Bearbeitung. Das Gold ist ganz rein und noch dazu auf der Oberfläche der Erde zu finden. Viele Flüsse führen kleine Körner reinen Goldes mit sich, aus dem Sande wurden diese Körner ausgewaschen. An dieses Gold (Rheingold ꝛc.) heften sich die ältesten Sagen von künstlerischer Arbeit.

Das so gefundene, ganz reine Gold ist so weich und dehnbar, daß es sich mit den einfachsten Steinwerkzeugen hämmern und zu Platten ausdehnen läßt. Auch in ganz dünnem Zustande behält es die Eigentümlichkeit, den Einflüssen der Witterung und selbst des feuchten Bodens zu widerstehen, man verarbeitete es daher in ganz dünne Platten, um möglichst viel Gerät überziehen zu können. Dieser „Goldblechstil" [nach Gottfried Sempers Bezeichnung] ist herrschend zunächst in der prähistorischen, der ältesten orientalischen und griechischen Periode. Auch in der primitiven Kultur von Mexiko und Peru.

Die Verwendung des Goldes als Ueberzug bedingt auch den Charakter vieler mittelalterlicher Arbeiten. Ohne Einfluß auf die Formen ist dagegen die Vergoldung.

M a s s i v e s G o l d wird für Geräte fast niemals in künstlerischer Absicht angewendet, sondern in dem Bestreben, den Materialwert des Stückes zu erhöhen, als Weihgeschenk, oder es dient die Kunstform lediglich dazu, das Metall leicht kontrollierbar beisammen zu halten wie bei den Goldelfenbein-Standbildern des Altertums.

Die massenhafte Verwendung des Goldes ist ein Zeichen barbarischer Sitten; in unsicheren Zeiten sucht der Mensch sein ganzes Vermögen in goldenen Armspangen Knöchelringen u. s. w. bei sich zu tragen (Völkerwanderungs-Zeit), die langen Schmuckketten aus kunstlosen Gliedern bis in das Ende des XVII. Jahrhunderts hinein sind der Rest dieser Sitte; man gab im Notfall Glieder in Zahlung und verlängerte sie wieder in Zeiten des Ueberflusses.

Je höher die Kultur eines Landes, desto mehr sucht die Goldarbeit

den Wert in der künstlerischen Durchbildung.

Die größeste Feinheit und ausschließliche Verwendung des Goldes findet sich zu allen Zeiten beim Schmuck, weil hier die möglichste Dünne um der Leichtigkeit willen geboten ist und weil das Gold bei der Berührung mit der menschlichen Haut nicht oxydiert.

Die höchste Weichheit besitzt das Gold in ganz unvermischtem Zustande. Wenn ein größerer Härtegrad erzielt, oder auch wenn an Material gespart werden soll, so wird das Gold mit Silber oder auch mit Kupfer verschmolzen (legiert). Ueber solche Beimischungen hat es vielfach gesetzliche Bestimmungen gegeben, welche auch in neuerer Zeit wieder aufgenommen sind. Man hatte früher ein eigenes Probiergewicht, teilte eine Mark Gold in 24 Karat, und bezeichnete den Feingehalt so, daß eine Legierung von $^3/_4$ Teilen Gold mit $^1/_4$ Teil minderwertigem Metall 18karätiges Gold hieß. Als Sicherung für den Feingehalt dienen Abstempelungen, früher von den Zünften und Stadtverwaltungen, jetzt von staatlichen Behörden ausgeführt. An Stelle des Karats, welcher noch im Sprachgebrauch haftet, treten jetzt amtlich die Zehntel-Teile.

Das Silber wird nur selten in reinem Zustande gefunden, es muß durch Schmelzprozesse gewonnen werden, und ist daher den Anfängen der Kultur nicht ohne weiteres zugänglich. Verglichen mit dem Golde ist es weniger widerstandsfähig, sein Mondglanz, welcher weniger geschätzt wurde, als der Sonnenglanz des Goldes, trübt sich an der Luft, noch mehr bei gasigen Ausdünstungen, selbst die Masse wird in der Erde brüchig durch Verwandlung in Schwefelsilber. Das Silber besitzt nicht die volle Ausdehnungsfähigkeit des Goldes, aber für weitaus die meisten Bestimmungen ist seine Dehnbarkeit völlig ausreichend, für die Gefäßbildnerei bieten sein höherer Härtegrad und die größere Leichtigkeit sogar entschiedene Vorteile, so daß entwickelte Kunstperioden für Geräte das Silber dem Golde vorziehen, und das Gold lediglich als deckende Schicht, als Vergoldung verwenden.

Auch das Silber hat von der räuberischen Habsucht viel zu leiden gehabt. Trotzdem ist bei kunstvoll und geflissentlich leicht getriebenen silbernen Bechern der Metallwert so viel geringer als der Kunstwert, daß die Pietät der Kirchen, fürstlichen Familien, und Gemeinwesen erhebliche Mengen solchen Gerätes bewahrt hat.

Auch das Silber wird nur selten in ganz reinem Zustande verarbeitet, sondern erhält einen kleinen Zusatz von Kupfer zur Erhöhung seiner Härte. Auch für das Silber gab und giebt es gesetzliche Bestimmungen über den Feingehalt nebst den nötigen Abstempelungen.

Das Kupfer tritt in vergoldetem Zustand vielfach als Ersatz für vergoldetes Silber ein. Es ist nur wenig härter als das Silber, so daß die meisten Arbeiten in gleichen Formen ausgeführt werden können.

682 a. Die Bearbeitung. Gold und Silber können in gleicher Weise und zwar auf warmem und auf kaltem Wege bearbeitet werden.

Das Gießen. Beide Metalle sind schmelzbar und können in Formen gegossen werden. Die dünneren Teile an Geräten, welche eine gewisse Festigkeit haben sollen, der Schaft des Fußes, die Henkel, Bügel, Knäufe, kleine Figuren und ähnliches werden zumeist gegossen, die Form wird in Sand gebildet;

wenn es eines Kernes nicht bedarf, so ist die Herstellung leicht.

Die älteren Arbeiten sind zumeist in „verlorenem Wachs“ (à cire perdu) gegossen: Das Modell aus Wachs wird mit Formsand umgeben, durch welchen ein dünner Kanal führt, das eintretende glühende Metall schmilzt das Wachs, welches in den Sand verläuft, und setzt sich an Stelle des Wachses. Will man Metall sparen, so arbeitet man das Wachsmodell auf einem Thonkern, welcher in dem Gußstück gefangen bleibt oder durch kleine Oeffnungen herausgeholt wird. In ähnlicher Weise macht man Naturabgüsse von Früchten, dicken Blättern, Eidechsen, Käfern (sehr beliebt in der deutschen Kunst des XVI. Jahrhunderts), indem man den Sandmantel um den Gegenstand legt und ihn ausbrennt, so daß die Höhlung den genauen Abdruck bildet. Für Gegenstände, welche man öfters zu wiederholen wünscht, besonders für flache Stücke, stellt man Modelle her, welche man in den Formsand abdrückt und heraushebt; um diesen Abdruck wird ein Rand gelegt und eine dünne Metallschicht wird hineingegossen (Kastenguß). Die Modelle werden aus Buchsbaumholz geschnitten (gestochen), von Künstlern, welche als „Formstecher“ auch für andere Zweige thätig sein können. Der Goldschmied selbst arbeitet auch wohl ein Modell in Treibearbeit aus Kupfer, welches er durch dünnwandigen Guß in Edelmetall vervielfältigt, so daß die fertigen Stücke — besonders wenn sie nachträglich etwas überarbeitet werden — völlig wie getrieben aussehen; es giebt große Prachtgeräte aus berühmten Werkstätten des XVI. Jahrhunderts, an denen alle Schmuckteile gegossen sind.

Der galvanische Niederschlag, eine Erfindung unserer Zeit, schien berufen, an Stelle des Gusses zu treten. Das Metall wird aufgelöst und durch Einwirkung des galvanischen Stromes in die vorbereitete und in das Bad eingelassene Guttaperchaform niedergeschlagen. Je langsamer der Strom arbeitet, desto dichter schließen sich die Metallpartikel aneinander, je länger, um so stärker wird die Schicht. Die Wiedergabe des Modells erfolgt in höchster Schärfe, dasselbe Modell kann viele Male benutzt werden. Gegenüber diesen großen Vorteilen bleibt der Uebelstand, daß der Niederschlag nicht so dicht ist als das gegossene und nicht so elastisch als das gehämmerte Metall. Es ist daher schwer, den gewünschten Glanz des Metalls zu erreichen, der Grad der Dauerhaftigkeit bleibt noch fraglich.

Das Hämmern ist die vorzüglichste Technik des Edelmetalls. Von ihm stammt der deutsche Ausdruck „Goldschmied“, obgleich wir sonst bei „Schmieden“ an die Arbeit auf warmem Wege denken, während das Hämmern oder Treiben von Edelmetall, das σφυρήλατον der Griechen, überwiegend auf kaltem Wege vor sich geht. Gold, Silber und Kupfer lassen sich durch Hämmern ausdehnen, wodurch die Masse ihren Zusammenhang nicht verliert, sondern noch fester und elastischer wird. Das gegossene oder gehämmerte Blech wird durch kurze, dicht nebeneinander fallende Schläge auf einer festen und doch nachgiebigen Fläche, zumeist einer Bleiplatte, allmählich zur Rundung eines Hohlkörpers herausgetrieben (die Spuren dieser Schläge als kleine Flächen läßt man auf grobem Kupfergerät stehen, erst die moderne Arbeit hat dies als „martelé“ für Silber verwendet). Will man eine Platte oder den so gewonnenen

glatten Körper verzieren, so muß man das beabsichtigte Ornament zunächst von unten her als Beule heraustreiben. Will man diese von oben her wieder teilweise zurücktreiben und will man schließlich von oben oder unten her die Feinheiten herausarbeiten, so legt man das Metall bald mit der einen, bald mit der anderen Seite in geschmolzenes Pech, welches schnell erhärtet und die Unterlage für weiteres Hämmern bietet. Wenn man aus einem Gefäßkörper Reihen von Buckeln oder Riffeln heraustreibt, so macht man den Mantel des Gefäßes dadurch nicht schwächer, sondern widerstandsfähiger gegen Verbiegungen (das Dach aus Wellblech ist standhafter als das aus glattem Blech), außerdem erhält man bei gleichem Aufwand von Metall einen größeren Körperinhalt und überdies mannigfach spiegelnde Flächen; es werden also an einem gebuckelten Gefäß die besten Eigenschaften des Metalls, sein Glanz, seine Leichtigkeit und Geschmeidigkeit, auf das vorteilhafteste entwickelt, so daß die Buckelformen als die natürlichen Grundformen der Treibearbeit anzusehen sind. Infolge davon finden sie sich ohne besondere Ueberlieferung ganz ähnlich an Arbeiten völlig verschiedener Zeiten.

Die Anschwellungen der Treibearbeit entwickeln sich zur Darstellung von Ornamenten, Pflanzen-, Tier- und Menschenformen bis zum figurenreichen Bilde. Man arbeitet von oben und unten her auf besonderen Ambossen und mit kleinen Kolben und „Punzen“ mannigfacher Form. Man bringt es dahin, Gestalten herauszubeulen, welche sich zu drei Vierteln von der Fläche abheben, vorspringende Köpfe und ähnliches. Dies sind aber nur überfeinerte Kraftstücke (Anweisung Rundfiguren in Gold zu treiben bei Cellini), die gute Treibearbeit behält den Charakter einer anschwellenden Fläche. Hohlkörper lassen sich bei annähernd kesselförmiger Gestalt aus dem Ganzen treiben. Rundkörper, in welche die menschliche Hand nicht mehr hineingelangt, werden von innen heraus bearbeitet durch Einführung eines Hämmerchens, dessen Stiel durch Aufschlagen mit Hebelkraft in Schwingung gebracht wird, die Schnarre. Das Handwerk geht aber diesen Schwierigkeiten lieber aus dem Wege und arbeitet solche Rundkörper aus zwei Stücken, welche zusammengefügt werden. Eiförmige Körper, wie die Kannen, haben daher gewöhnlich am oberen Drittel eine Querteilung, walzenförmige Körper werden als offene Platte gearbeitet und nachher an den Kanten zusammengefügt. Verwickelte Formen, wie lebensgroße menschliche Vollfiguren an silbernen Altären, werden in einzelnen Platten hergestellt und zusammengefügt.

Das Treiben auf einem festen Modell, Bronze oder Eisen ist ein altes Verfahren, ebenso wie Treiben in eine feste Form hinein, wenn es genügt, ein flaches und ziemlich stumpfes Relief zu erhalten.

Das Pressen — Metalldrücken — ist eine Uebertragung der freien Handarbeit des Treibens auf Werkzeuge. Man bereitet das Blech in der nötigen Stärke vor und preßt es alsdann zwischen Stein-, Bronze- oder Eisenformen, Stanzen, welche das gewünschte Ornament einerseits erhaben, andrerseits vertieft enthalten. Bei Handpressen von mäßiger Kraft läßt sich dieses Verfahren nur für sehr dünne Metallbleche anwenden. In dieser Technik finden wir schon in den Gräbern von Mykenä die dünnen Goldplatten,

welche auf die Kleider aufgenäht wurden, ähnliche Platten — Flitter — für ähnliche Zwecke während des ganzen Mittelalters, ferner auch papierdünne Platten zum Belag von Schmuckkästen. Diese wurden — ebenso wie auch mit der Hand besonders dünn getriebene Platten — mit einer Masse unterlegt, um ihnen Halt zu geben. Die neuere Maschinenkraft mit gewaltigen Schlag- und Fallwerken bewältigt auch stärkere Bleche und schafft gepreßte Ware, welche durch Füllung mit Harz vorübergehend Festigkeit erhält. Der teure in Stahl geschnittene Stempel kann nur durch schematische Massenarbeit ausgenützt werden; um bei dem scharfen einmaligen Druck das Brechen der Platte zu vermeiden, müssen alle Ornamente gleichmäßig verflacht werden. Hierdurch erklärt sich der künstlerische Verfall des Silbergerätes innerhalb der Maschinenindustrie.

Das Prägen ist eine verwandte, aber künstlerisch edlere Technik. Man arbeitet gleichfalls mit dem Stempel unter scharfem Druck, aber nicht auf ein Blech, sondern auf ein volles Metallstück, dessen Masse dem Drucke nachgiebt und den Stempel bis in alle Feinheiten hinein füllt. Die Festigkeit des geprägten Stückes ist nicht geschwächt, sondern eher erhöht. Diese Technik, die hauptsächlich für Münzen und Medaillen im Gebrauch ist, wurde in der Renaissance auch für Gerätteile angewendet, flache Ornamentbänder und Rosetten von gemeingültigen Formen, welche in einzelnen Werkstätten fabrikmäßig — auch durch Pressen — angefertigt und an andere Goldschmiede abgegeben wurden.

Das Schneiden des Metalls, die „Toreutik" der Alten, jetzt „Ciselieren" genannt, ist die Vollendung des durch Guß oder Hämmern vorgearbeiteten Stückes mit Meißel, Feile und Stahl. Nur sehr kleine Stücke, wie die Figürchen am Goldschmuck, wird man gelegentlich unmittelbar aus dem rohen Metall herausschneiden. An Gußstücken entfernt man die Unebenheiten und Gußnähte und giebt der Oberfläche die letzten Feinheiten, den spiegelnden Glanz, ein feines Korn oder die Textur der dargestellten Stücke. Leicht verführt der feine Ciselierstift in dem geschmeidigen Golde zu spielender Ausarbeitung, aus dem Altertum wird uns als berühmtes Hauptwerk ein Viergespann genannt, das eine Fliege mit ihren Flügeln decken konnte. Die Ornamente an Dosen und Taschenuhren des vorigen Jahrhunderts sind nicht selten unter dem Vergrößerungsglas gearbeitet. Doch dies sind Ausnahmen. Das gesunde Handwerk hat im Gegenteil gestrebt, sich für seine Durchschnittsaufgaben das Ciselieren zu erleichtern durch Instrumente, Punzen, mit welchen man Linien, kleine Muster, Kreise, Sterne, Strichlagen in die Fläche einschlagen kann.

Das Gravieren ist nur eine Art des Ciselierens, das mittels eines scharfkantigen Stahlstichels ausgeführte Eingraben von Strichen, welche eine selbständige Zeichnung auf dem Grunde bilden. Diese Zeichnungen sind genau so gearbeitet, wie in der Platte eines Kupferstiches, lassen sich mit Druckerschwärze einreiben und als Bild abziehen und sind auch die Wurzel des Kupferdruckes. Um sie sichtbarer zu machen, reibt man schwarze Farbe in die Tiefen oder schmilzt Farbstoffe ein.

Guillochieren ist das Gravieren mit Hilfe einer Maschine, welche regelmäßige Linien, vornehmlich Kreise, in großer Feinheit eng nebeneinander legt oder überschneidet, so

daß der Grund völlig gedeckt wird. Diese Technik hat im Beginn des XIX. Jahrhunderts vielfach die künstlerische Gravierung verdrängt, besonders für Uhrkapseln, deren glatte Flächen dem Verkratzen ausgesetzt wären.

Das Aetzen tritt an Stelle der Gravierarbeit zur Belebung des Grundes. Die Stellen, welche in der ursprünglichen Höhe des Metalls stehen bleiben sollen, werden mit einer harzigen Masse abgedeckt, auf die übrigen Stellen wirkt das Aetzwasser, welches eine rauhe Oberfläche hinterläßt, so daß sich das Ornament erhöht und glänzend absetzt. Man kann auch, wie bei einer Radierung, eine Zeichnung in Strichlagen vertieft einätzen, jedoch erreicht diese nicht die Schärfe der mit dem Stichel eingegrabenen Gravierung. Geätzte Arbeit ist im XVI. Jahrhundert sehr beliebt; man ersetzt sie gelegentlich — bei fortlaufenden Borten — durch Einschlagen des Musters mit einem ganz flachen Stempel.

Drahtverzierung, „Filigran", ist eine in der Frühzeit der Kunst und weiterhin in der ländlichen Kunstübung bis in unsere Zeit sehr beliebte Form. Die Dehnbarkeit des Goldes und Silbers führt zu dem Ausziehen des Metalles in feine Drähte, aus welchen durchsichtige Muster gebildet werden, entweder Flechtwerk für Spangen und Ringe, oder Flächenverzierung. Wenn für letzteren Zweck die Drähte nicht überschnitten werden sollen, so kommt man naturgemäß zu einem System von Spiralen, welche an ihren Berührungspunkten verlötet werden. Die Drähte können glatt oder auch gezwirnt oder gekörnt sein; die Verbindungspunkte, auch die Enden der Spiralen werden durch kleine Knöpfe bezeichnet. Auch eine wenig entwickelte Kunst kann sich in diesen Formen bewegen. Besonders liebt es das frühe Mittelalter, aufgesetzte Edelsteine durch ein Fadenwerk des Grundes gleichsam zu verbinden. Wenn das Filigran vom Grunde abgelöst und über das Gebiet des Schmuckes hinaus zur Darstellung von Körpern verwendet wird, so übersteigt es seine künstlerische Leistungsfähigkeit und wird zur Spielerei. Infolge der technischen Beschränkung in der Führung der Fäden wiederholen sich die Muster fast gleichartig in ganz verschiedenen Ländern und Zeiten. Starker Betrieb in Genua, Cordova, Brasilien, Norwegen. Reste in Friesland und Tirol.

682 b. Das Färben. Sowohl das Gold als das Silber verändern ihre Farbe durch Beimischung fremder Metalle (Legierungen), welche zur Erzielung größerer Härte oder auch der Farbenwirkung wegen zugesetzt werden. Gold wird durch Zusatz von Silber blasser, das Elektron der Griechen gilt für eine Mischung von halb Gold halb Silber; Gold mit Kupfer wird rötlich; vorwiegend Kupfer ist das goldähnliche Tombak des XVIII. Jahrhunderts.

Durch besondere Beizen und metallische Zusätze vermag man die Oberfläche des Goldes zu färben und, indem man einzelne Stellen abdeckt und besonders behandelt, auf derselben Platte verschiedene Farben herzustellen (Gold à quatre couleurs).

Das Vergolden ist die wichtigste Form des Färbens. Es entspringt dem Bedürfnis, einem minderwertigen Metall, dem Silber, Bronze, Kupfer oder Eisen, die Farbe, vor allem aber die Luftbeständigkeit des Goldes zu geben. Zu diesem Behufe muß das Gold in einer so dünnen Schicht aufge-

tragen werden, daß es die Form des umkleideten Körpers nicht verändert. In unvollkommener Weise erzielt dies die älteste Form der Vergoldung, das Aufhämmern eines möglichst dünnen Goldbleches auf den Bronze- oder Silberkörper.

Für die Zwecke der Vergoldung wird das Gold durch ein eigenes Gewerbe, die „Goldschläger“ (Hauptsitz Nürnberg) bis zur Dünne des Blattgoldes verarbeitet. Es kann durch Klebstoffe, Oele, Harze auf der Unterlage befestigt werden: kalte Vergoldung.

Die edelste Form der Vergoldung ist die Feuervergoldung. Das Gold wird in Quecksilber aufgelöst und als dünner Brei (Amalgam) aufgetragen; im Feuer verflüchtigt sich das Quecksilber, das Gold haftet als aufgeschmolzene dünne Schicht unlöslich auf dem Körper. Bis zum XVII. Jahrhundert hat man weitaus die meisten Silberarbeiten nicht in ihrer natürlichen Farbe, sondern in Vergoldung hergestellt. Die französische Sprache hat für vergoldetes Silber ein selbständiges Wort, vermeil.

Bei der Vergoldung zieht sich die weiche Goldmasse beim Schmelzen in die Vertiefungen, so daß die Modellierung ein wenig abgeschwächt wird und die Höhen des Reliefs sowie die Kanten schwächer bedeckt sind. Nach längerer Benutzung wird daher die Goldschicht auf den Höhen abgerieben, das Silber schimmert durch und es entsteht zunächst die bekannte sehr malerische Wirkung alten Silbers, dessen Höhen lichter erscheinen. Bei noch weiterer Abnutzung tritt jedoch das Silber frei zu Tage und oxydiert schwärzlich, wodurch die Lichtwirkung eine umgekehrte, falsche wird.

In neuester Zeit giebt man mit Vorliebe durch die galvanische Vergoldung dem Metall eine erstaunlich dünne gleichmäßige Golddecke, die an den vorspringenden Kanten etwas stärker aufliegt. Das Verfahren ist sehr viel leichter, als die Vergoldung mit Quecksilber, aber bisher ist es nicht gelungen, dem galvanischen Gold die Dichtigkeit und den leuchtenden Schmelz des Feuergoldes zu geben.

Die Versilberung wird in gleicher Weise auf Kupfer oder Messing ausgeführt.

Beide Formen der Vergoldung ermöglichen es, einen Metallkörper teilweise mit Gold zu bedecken. In der „Ziervergoldung“ (fälschlich émail brun genannt) vergoldet man auf Kupferplatten den Grund und spart durch Abdeckung ein Muster aus; wenn dieses Muster braun oxydiert, so hebt es sich dunkel vom Goldgrund ab; in dieser Technik sind die schönsten uns erhaltenen Flachornamente des XII.—XIII. Jahrhunderts an den Reliquienkästen des Rheinlandes ausgeführt.

Eine Teilvergoldung durch Aufhämmern ist das Tauschieren. Man kann nur ein weiches Metall auf ein härteres aufhämmern, daher nur schwer das Gold auf das Silber, dagegen sehr gut Gold und Silber auf Bronze, vornehmlich aber auf Eisen. Es giebt hierfür zwei Verfahren: 1) Die Fläche des Eisens wird rauh geschlagen wie eine Feile, die gewünschten Ornamente werden aus dünnem Gold- (oder Silber-) Blech ausgeschnitten, aufgelegt und sodann wird das Stück wieder glatt gehämmert, wobei die Goldblättchen durch das Uebergreifen der aufgerauhten Teile unlöslich fest mit der Platte verbunden werden. Die Umrisse werden hierbei nicht scharf, man ist daher auf einfache Muster ohne besonderen Ausdruck angewiesen. 2) Die gewünschte Zeichnung wird in die Eisenplatte ver-

tieft eingegraben, der Grund der Vertiefungen bleibt möglichst rauh und unterschneidet die Ränder. In diese Vertiefungen wird Gold oder Silber hineingehämmert, bis eine völlig glatte Fläche entsteht. Muster mit größeren Flächen, etwa figürlicher Art, würden schlecht haften; am leichtesten lineare Muster, in welche man Golddrähte hineinklopft oder kleine spitzig geschwungene Blätter. Diese Technik war bei den hochberühmten Waffen des Orients, besonders von Damaskus, sehr beliebt und wird daher auch als „Damascenieren" bezeichnet. Die große Menge der arabischen Ornamente in der Metallarbeit der Renaissance, die eigentlichen „Arabesken", sind von solchen Waffen entnommen. Diese Technik hat daher, obgleich sie dem Edelmetall nicht unmittelbar angehört, für die Gold- und Silberarbeit eingreifende Bedeutung. In Italien und Deutschland wurden eiserne Kassetten und Handgerät tauschiert.

Durch Auflegen von Edelsteinen hat man seit den ältesten Zeiten die Metallarbeiten farbig belebt. Die Edelsteine werden entweder in die durchbrochene Fläche eingelassen, so daß sie lichtdurchlässig bleiben (à jour gefaßt), oder sie werden in besonderer Fassung auf die Fläche aufgesetzt (Kastenfassung). Je kostbarer ein Stein ist, desto mehr wird ihm die Metallarbeit untergeordnet, die Behandlung der in ihrer natürlichen Gestalt möglichst erhaltenen oder auch künstlich geschliffenen Steine wird dann zu einer eigenen Kunst, der Juwelierkunst (vgl. Schmuck Nro. 685). Weniger wertvolle Steine werden dagegen zur farbigen Musterung der Metallkörper verwendet und auch wohl zerschnitten; man bildet Muster aus kleinen Metallzellen, welche man mit entsprechenden Steinplatten füllt; hierzu dienen im frühen Mittelalter vornehmlich rote, auch wohl schwarze Granaten (die als verroterie cloisonnée, Zellenverglasung, früher fälschlich als Merowinger-Email bezeichnete Technik). Runde Steine in natürlicher Form, der Länge nach durchbohrt, kommen aus dem Orient und werden als Zierknäufe verwendet, aufgereihte Perlen bilden Abschlußborten. Die mit Bildwerk künstlerisch geschnittenen Steine, die Gemme und der Cameo, gehören einer besonderen Kunstübung an. Im Mittelalter werden antike geschnittene Steine ohne Rücksicht auf die heidnischen, selbst anstößigen Darstellungen, ebenso antike Glasnachbildungen derartiger Steine, „Glaspasten", zum Schmuck von Goldgefäßen einschließlich des Kirchengerätes vielfach verwendet.

Halbedelsteine werden zu allen Zeiten in Verbindung mit Gold und Silber verarbeitet, die wertvolleren unter ihnen, Onyx, Achat, Chalcedon, Bergkristall, Lapislazuli, welche für kostbarer als jedes Metall gelten, werden nur in Gold, die bescheideneren Steine, wie Serpentin und Alabaster, auch in Silber und Zinn gefaßt. Alte kostbare Steinkörper, der Fassungen beraubt, erhalten sich, und werden in späterer Zeit neu gefaßt (S. Marco in Venedig). An die Steine knüpfen sich alchemistische Vorstellungen von besonderer Heil- und Wunderkraft, welche ihre Bedeutung für das Trinkgerät erhöhen. (Die herrlichsten Stücke in den alten Kronschätzen von Wien und Madrid, der Kristallkasten des Hauptmeisters dieser Kunst Valerio Vicentino † 1546 in Florenz.) Die Wertschätzung der Steine, besonders des Bergkristalles, sinkt, als man im XVII. Jahrhundert hartes Kristallglas herzustellen vermochte.

Seltene Naturalien werden mit großer Vorliebe zu Prachtgeräten verarbeitet. Im Mittelalter knüpft sich auch an sie der Wunderglaube, das Narvalhorn wird dem Einhorn (Symbol der Reinheit) zugeschrieben, und Stücke desselben in Gold und Juwelen gefaßt, das Straußenei gilt als Ei des Phönix oder des Pelikan (Symbole der Unsterblichkeit und des Opfertodes), ausländische Hörner gelten als Klauen von Greifen. Beim Ausgange des Mittelalters, nach Entdeckung der Neuen Welt schwindet der Wunderglaube, aber das weltliche Interesse an diesen Naturalien ist noch weit stärker. Sehr beliebt die Nautilusmuscheln, die Perlmuttermuscheln, die Korallen, die Kokusnüsse. Im XVII. Jahrhundert kunstvoll geschnitztes Elfenbein in reicher Fassung. Das Schildkrot wird erst am Ende des XVII. Jahrhunderts häufiger benutzt.

Von Hölzern verwendet das Mittelalter das feste Maserholz zu Bechern, welche in Gold gefaßt werden. Seit dem XVI. Jahrhundert ist das Ebenholz die beliebteste Grundlage für Metall-, besonders Silberarbeit.

683. **Schmelzarbeit, Email.** Durch diese verschiedenen Materialien wird die Farbe der Metallarbeit sehr mannigfaltig. Eine wirkliche Selbständigkeit erhält aber die Farbengebung des Metalls erst durch die Schmelzarbeit, Email. Das Niello ist eine Vorstufe des eigentlichen Glasschmelzen. In eine Metallplatte wird die gewünschte Zeichnung vertieft eingegraben. Eine leichtflüssige Metallmischung wird gepulvert, als Brei angerührt, in die Vertiefung eingetragen und bei einem schwachen Feuer, welches den Metallkörper nicht angreift, eingeschmolzen, die Fläche wird schließlich abgeschliffen. Die betreffende Mischung gibt eine schwarze Farbe (niger, nigellum, niello) und hebt sich am vorteilhaftesten von Silber ab. Die noch nicht gefüllte gravierte Platte kann abgedruckt werden, wie ein Kupferstich. Solche Drucke, von den Goldschmieden als Proben verfertigt, wie der vom Schwertknopfe Kaiser Maximilians von Albrecht Dürer, sind besonders kostbare Seltenheiten. Das Verfahren ist schon im Altertum bekannt, wird im frühen Mittelalter in Europa geübt, kommt im späteren Mittelalter durch das Vorbild niellierter orientalischer Waffen besonders wieder in Aufnahme, wird in der italienischen Renaissance in hoher Kunstvollendung betrieben und ist jetzt noch im Orient eine volkstümliche Kunst, in Indien, Siam; die Tulaarbeiten in Rußland.

Aufgeschmolzene Glasflüsse sind das eigentliche Email. Gepulverte Glasmasse, angerührt mit Wasser und einem Bindemittel, Honig oder Harz, welches wieder ausbrennt, wird auf die Metallplatte aufgetragen, und schmilzt bei einem gelinden Feuer zu glasiger Masse, welche durchsichtig leuchtend (translucide) oder undurchsichtig (opak) sein kann. Die technischen Schwierigkeiten sind erheblich: die Glasmassen fließen nicht alle bei gleicher Temperatur, sie verändern die Farbe, sie schwinden beim Erkalten anders als die von der Hitze ausgedehnte Metallplatte, werden dadurch haarrissig oder springen ab; in größeren Flächen haftet die spröde Schicht nicht hinreichend und ist daher für die künstlerische Färbung ausgebildeter Gefäßteile schlecht zu verwenden. Schmelz wird in der eigentlichen Goldschmiedekunst fast nur auf kleineren Platten als schmückende Zuthat hergestellt.

Der Zellenschmelz (émail

cloisonné) ist die älteste uns bekannte Form. Die einzelnen Farbenflecke werden begrenzt durch aufrechtstehende, sehr feine Goldbänder, die, auf den Grund aufgelötet, Zellen bilden, in welche die Farbmassen als feuchter Brei eingetragen werden. Nach dem ersten Schmelzen füllen die Farben die Zelle nur zu zwei Drittel der Höhe. Wenn man die Zellenwände aus verzierten Leisten oder gekörnten Drähten herstellt, so darf man die Zellen nicht weiter füllen (Drahtemail, besonders in Ungarn im XVI. Jahrhundert geübt). Füllt man die Zellen für einen zweiten Brand, so treten einzelne Farben über, die Fläche muß sodann abgeschliffen werden. Diese Technik, schon den alten Aegyptern bekannt, ist im Mittelalter in Byzanz zu solcher Feinheit ausgebildet, daß kleine Platten als gleichwertig mit Edelsteinen geachtet wurden. In Deutschland wird sie um 1000 nach Chr. durch griechische Mönche eingebürgert.

Der Grubenschmelz (émail champlevé). In die Metallplatte werden, wie für das Niello, Vertiefungen gestochen, welche die Glasflüsse aufzunehmen haben. Zwischen den Farbenflecken bleiben Ränder stehen, welche aber nicht annähernd dieselbe Feinheit haben können als die aufgelöteten Goldstreifen; da die Platte eine gewisse Dicke haben muß, so ist die Verwendung von Gold und auch die von Silber erschwert; vorwiegend wird der Grubenschmelz auf Kupfer oder Bronze gearbeitet und steht erheblich tiefer als der Zellenschmelz, trotzdem gelten die hierin hergestellten Zierplatten als wertvoll genug, um in Silberarbeit eingefügt zu werden, so an den mittelalterlichen Reliquienkästen. Die Technik ist dem römischen Altertum und auch den keltischen Völkern römischer Zeit nicht fremd. Vom XI. bis XIII. Jahrhundert in Fülle in den Rheinlanden und Limoges in Frankreich. An seine Stelle tritt im XIV. Jahrhundert

der Tiefschnittschmelz (émail en creux), nur auf Silber gearbeitet, welches die hierfür nötige Leuchtkraft besitzt. In die Platte wird das gewünschte Muster derart eingegraben, daß der Grund in einer mäßigen Tiefe liegt; auf diesem Grunde erhebt sich das Muster in sehr flachem Relief. Wird nun diese Grube mit durchsichtigem farbigen Schmelz gefüllt, so erscheinen die tiefsten Stellen, also der Grund, dunkel, die höchsten Stellen des Reliefs beinahe weiß. Ein solcher Glasfluß haftet aber auf dem Relief, welches nicht rauh gemacht werden kann, sehr schlecht, von größeren Bildflächen springt er leicht ab. Die Technik wird daher nach kurzer Beliebtheit im XV. Jahrhundert für größere Flächen bald aufgegeben, bleibt aber für den Schmuck von Silberplatten mit kleinem Ornament. Seit dem XVI. Jahrhundert vielfach auf Gold für Juwelen, Uhren, Dosen, Orden.

Körperliche Schmelzarbeiten: Ornamente, selbst kleine Figuren werden durch dickes, oft wiederholtes Aufschmelzen von Glasmassen auf Goldplatten, oder auch auf ein Gerippe von Golddrähten hergestellt.

Goldornamente kann man in die breiige Masse des Emails vor dem Brennen eindrücken. Diese Technik auf dem Venetianer nach orientalischen Vorbildern gearbeiteten Email des XVI. Jahrhunderts, später vielfach auf Dosen und kleinen Kostbarkeiten.

Die Beherrschung aller vorher genannten Schmelzarbeiten, einschließlich des Niello, wird in den

betreffenden Perioden von den Goldschmieden verlangt. (Maleremail Nro. 686.)

Bemalung mit kalten Farben erscheint unserer Zeit als des Edelmetalls nicht würdig, dieselbe ist aber im Mittelalter in großem Umfange geübt und zwar nicht nur als geringwertiger Ersatz für Schmelzmalerei, sondern auch für Wirkungen, welche man mit Schmelz nicht zu erzielen vermochte. Da diese kalten Farben nicht auf die Dauer haften, und die bemalten Geräte nach Abspringen einzelner Teile der Farbendecke unrüstig aussehen, hat man schon in früherer Zeit, vor allem aber in unsrem Jahrhundert die Reste der Farbe säuberlich entfernt, zumeist in dem Glauben, daß sie spätere ungehörige Zuthaten seien. An den silbernen, zum Teil vergoldeten Figuren der Altäre waren die nackten Teile wohl regelmäßig farbig, aber auch an den Pokalen des XVI. Jahrhunderts waren die Köpfe der Figuren und vieles andere mit Lackfarben bemalt. Die Erscheinung des Silbergerätes im Mittelalter und in der Renaissance war unzweifelhaft eine völlig andere, als wir jetzt vor den abgewaschenen Stücken annehmen.

Dementsprechend waren auch die Arbeiten von Bronze, Zinn, vornehmlich auch die von Schmiedeeisen in großen Partien, zum Teil sogar vollständig mit lebhaften Farben übermalt. Auch die Vergoldung ist oftmals nur kalt mit Oelgrund auf die Bronze aufgetragen. Im XVII. Jahrhundert tritt die Sitte der Bemalung und sogar der Vergoldung zurück.

Im Orient wird heute noch das Edelmetall durch kalt aufgetragene Farben abgetönt, rötlich gefärbtes Gold in Indien. Vollendete Meisterschaft besitzen hierin die Japaner, welche Silber wie Bronze mit Beizen und aufgetragenen Farben von völlig metallischem Glänz in höchster Mannigfaltigkeit behandeln.

684. **Geschichtliche Uebersicht.** Für die Arbeiten in Edelmetall wird das ganze Kunstvermögen der jeweiligen Kultur eingesetzt, und es giebt uns daher in den erhaltenen Stücken Zeugniß von den entlegensten Perioden, ist aber der Habgier in hohem Maße ausgesetzt gewesen.

Die **prähistorischen** Stücke, soweit sie künstlerisch von Wert sind, entstammen zumeist dem Norden und der Zeit, als die antike Kultur schon im Absterben war. Große Sammlungen in Stockholm und Kopenhagen. Selbständige nordische Elemente in Flechtwerk und Drachenverschlingungen.

Aus Vorderasien, **Assyrien**, sind erhalten silberne Schalen. Darstellungen von Prachtgeräten auf den Steinreliefs. Die Schliemannschen Funde aus **Troja**, der griechischen Kultur vorangehend, (jetzt in Berlin).

Aus **Aegypten** Schmuckstücke von höchster Vollendung der Schmelzarbeit; viele Darstellungen von Goldgefäßen.

Griechenland und **Rom.** Die Schliemannschen Funde von Mykenae (jetzt in Athen) noch stark vom Orient beeinflußt. Aus der Zeit vollendeter griechischer Kunst Schmuckstücke aus Gräbern Athens und einzelnes aus den Gräbern scytischer Könige in der Krim (jetzt in Petersburg), die meisten Stücke der letzteren Gruppe halbbarbarisch.

Aus dem ersten Jahrhunderte vor und nach Chr. der Tempelschatz von Bernay (Paris), der Hildesheimer Silberfund aus dem Heere des Varus (Berlin), die Funde aus Pompeji und Herculanum und Bosco Reale (Neapel und Paris).

Aus der Völkerwanderungszeit die zumeist neupersischen Stücke des Fundes von Szent Miklos (Wien), der Fund von Pietroassa (Bukarest). Vieles in Petersburg. Die Kronen westgotischer Könige aus Toledo, jetzt in Paris. Schatz von Monza.

Von byzantinischer Kunst ist wenig erhalten. Brotschüssel in Halberstadt und einige Reliquiare in Frankreich und Deutschland. Die Palla d'oro u. A. in Venedig.

In der romanischen Periode bilden sich die Formen des Kirchengerätes aus, von Byzanz aus entstehen klösterliche Schulen in Frankreich (Abt Suger, † 1144) und Deutschland (Bernward von Hildesheim, † 1022). Mächtiger Aufwand von Gold. Erhalten zumeist nur die Arbeiten in Bronze, die Kirchenschätze des Rheinlandes Aachen, Trier u. A. Die großen Reliquienschreine, Tragaltäre und Kästen mit Grubenschmelzen von Limoges und vom Niederrhein.

Aus der gotischen Periode ist zumeist Kirchliches in stattlicher Reihe erhalten. Vorwiegend Silber, vergoldet, mit Schmelzarbeit. Im XV. Jahrhundert die Monstranz mit einem turmartigen Aufbau. Phantastische Ausgestaltung der Reliquienhüllen. Ueberschuß von Zierformen architektonischer Art. Von weltlichem Gerät einzelnes in deutschen Städten. Die Ausbildung des gebuckelten Pokals, dessen Typus sich lange erhält. Spätgotisches Kirchengerät in überladenen Formen in Spanien.

Renaissance. In Italien ist das Hauptwerk der silberne Altar von Florenz. Schmelzarbeiten von Orvieto, der Schatz von Padua. Weltliches Gerät, das in unendlichen Massen gefertigt war, ist fast spurlos verschwunden. Das goldene Salzfaß von Benvenuto Cellini, † 1571, jetzt im Hofmuseum in Wien. Diesem Meister wurde fälschlich bis vor kurzem jedes bessere Stück zugeschrieben.

Die Kenntnis der italienischen Arbeiten ist uns durch Zeichnungen und Ornamentstiche vermittelt.

In Deutschland setzen die Renaissanceformen um 1520 ein. Durch die Reformation kommt die kirchliche Kunst ins Stocken, dagegen entwickelt sich die bürgerliche Kunst in überquellender Weise. Jede Stadt, Zunft oder Gemeinschaft häuft Silberschätze an. Der Silberschatz des Rathauses von Lüneburg (jetzt in Berlin) jetzt 36 Stück enthaltend, bestand um 1600 aus mehr als 300 Stücken. Hauptform der Pokal, der als Erinnerungsstück für jegliche Art festlichen Ereignisses in Gemeinden und Familien gestiftet wird. Ferner Schüsseln, Kannen, große und kleine Becher zu Hunderten. Größeste noch erhaltene Maßen im Kreml zu Moskau. Die Schatzkammer in München. Grünes Gewölbe in Dresden, Hofmuseum Wien, Kunstgewerbemuseum Berlin, Germanisches Museum Nürnberg. Sammlungen der Familie Rothschild.

Die Formen behalten in handwerklicher Ueberlieferung gotische Reste, die Buckelung u. A. bis in das 17. Jahrh. Sehr beliebt sind auch Kästen ganz aus Silber oder aus Ebenholz mit Silberbeschlag. In letzterer Technik Massenherstellung in Augsburg um 1600. Hauptstück der Pommer'sche Kunstschrank in Berlin 1611, der Schrank des Gustav-Adolf in Upsala, die Altäre in Kopenhagen.

Die Herstellung erfolgt in den streng gegliederten Zünften, die Stücke werden kontrolliert und abgestempelt. Diese Merkzeichen, Marken, zeigen die weite Verbreitung dieser Kunst (vergl. der Gold-

schmiede Merkzeichen von Mark Rosenberg). Vororte im XVI. Jahrhundert Nürnberg und Augsburg, letzteres überwiegt im XVII. Jahrhundert.

Bekannteste Meister Wenzel Jamnitzer † 1588 und Paetzold † 1633 von Nürnberg, Christoph Lenker † 1613, Altenstetter † 1617, Wallbaum † um 1620 in Augsburg, Eisenhoil † um 1603 in Warburg. Von vielen andern zu ihrer Zeit meist gerühmten Meistern ist nichts Nachweisbares erhalten.

Aus der Goldschmiedezunft entstammen zahlreiche Bildhauer und Maler, letztere sind auch als Zeichner für das Gewerbe thätig: Holbein, Dürer und Aldegrever, die Behams und viele andere Kleinmeister, zumeist in Nürnberg, veröffentlichen Ornamentstiche als Vorbilder.

Barockzeit. Massenarbeiten für die Höfe als Schatzvorräte, die in Notzeiten eingeschmolzen wurden, so die Arbeiten für Louis XIV. in Versailles, das Silber der Berliner Schlösser. Zentnerschwere nicht mehr vergoldete Geräte und Möbel mit reichem Blumen- und Figurenschmuck. Vielfach Schalen, Vasen und Schaugerät. Fast alles aus Augsburg. In den Niederlanden prächtige Arbeiten für die Gilden, in England für den Adel und die Gilden.

XVIII. Jahrhundert. Das Kristallglas und das Porzellan verdrängen das Silber vielfach aus dem Gebrauch. Entwicklung der Formen für Kaffee, Thee und Chokolade. Reichste Ausbildung von Schmuck, Uhren, Dosen. Das Tischsilber dieser Zeit (Hauptmeister die Franzosen Meissonier, † 1750, der eigentliche Schöpfer des Rokoko, die Familie Germain, 1740—70) ist fast alles zerstört, einiges in Petersburg erhalten.

Das neunzehnte Jahrhundert setzt nach Zerstörung der alten Tradition mit architektonisch erfundenen Formen ein, nimmt alsdann um 1830 für die Kirche die mittelalterlichen und um 1860 für weltlichen Gebrauch die Renaissanceformen auf. In Deutschland Hauptorte: Berlin und München.

685. **Schmuck.** Die verschiedenen Techniken sind beim Edelmetall erwähnt. Das Bedürfnis der Leichtigkeit läßt durchbrochene und hohle Arbeiten und das Drahtgeflecht bevorzugen. Die Formen des Schmuckes werden durch die Tracht stark beeinflußt. Durch Gräberfunde besitzen wir Proben fast aller Kulturperioden. Weitaus die geistreichsten sind die altgriechischen Schmuckstücke mit symbolisch figürlicher Ausbildung. Der Stirnschmuck ist ein Band, das sich durch die Haare schlingt oder ein Reif (Diadem), dessen Blüten frei nach oben enden. Der Halsschmuck ist ein Kettengeflecht, dessen Maschen sich frei über dem Brustansatz öffnen und schließen. Die Ohrgehänge, Tropfen, schwebende Vögel oder Figuren, musizierende und lauschende Eroten und ähnliches; Armband und Ringe haben Schlangenform, der Gürtel ist ein Flechtband mit medaillonartigem Schluß.

Dieselben Motive, aber überladen für barbarischen Geschmack in den scythischen Gräbern in der Krim. In Rom verwandte Motive, aber mit schweren etrurischen Zuthaten. Als Halsring, der dicke geflochtene Wulst mit anhängenden Kapseln (Bullen) und Steinen. Für das Heer als Auszeichnung Brustschmuck, medaillonartige Platten mit figürlichen Darstellungen (phalerae), überreicher Ringschmuck auch an den Zehen mit geschnittenen Steinen.

In Byzanz farbige Schmelze (Goldcloisonnés), kleine Platten

solcher Halsbänder noch gelegentlich erhalten auf Kirchengerät (Essen, Limburg), ferner an den Krönungsornaten des deutschen Reiches, aus dem sicilischen Normannenreiche stammend, an der ungarischen Krone. Im Mittelalter und Renaissance tragen Männer und Frauen reichen Schmuck, nicht nur an Brust und Ohr, sondern auch auf der Kleidung bis zum Saum, am Mantel und vornehmlich am Hut, die Agraffe desselben ist nicht selten ein Kunstwerk ersten Ranges. An den Halsketten Gnadenpfennige, an Stelle der Orden, mit Bildnismedaillons in reichster Einrahmung. Sehr reich auch alles Taschengerät. Stark verziert das Schwertgehäng und selbst das Pferdegeschirr mit aufgesetzten Rosetten. An dem Gold werden in Schmelzarbeit die einzelnen Teile farbig bis zu plastischer Wirkung. Farbige Steine und Perlen.

Im XVII. Jahrhundert wird Tracht und Schmuck einfacher, wenigstens für die Männer; im XVIII. Jahrhundert haben die Männer nur noch Nadeln, Knöpfe, Uhren und Dosen. Für die Dosen wird der höchste Grad der Kunstfähigkeit und das denkbar kostbarste Material aufgewendet. Die Juwelierkunst arbeitet mehr für Kleingerät als für Körperschmuck. Die Arbeiten im Grünen Gewölbe zu Dresden.

Im Schmuck treten an Stelle des Goldes mit Schmelzen immer mehr die Steine, die Fassung wird unscheinbar. Dies vornehmlich bei den Diamanten, welche alles übrige in der Gunst verdrängen. Die Diamanten sind im XVII.—XVIII. Jahrhundert zumeist Kastensteine, gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts werden sie à jour gefaßt. Nachahmungen der Diamanten (Strass) sehr beliebt für Kleiderschmuck. Der Steinwert überwiegt weitaus die Kunstform, die Perlen werden kaum noch gefaßt, sondern werden als Schnüre getragen.

In Mitte des XIX. Jahrhunderts Wiederaufnahme des antiken Goldschmucks durch Castellani in Rom, in Deutschland die Renaissanceformen mit bunten Schmelzen.

Mannigfache Reste guter alter Schmuckarbeit haben sich in bäuerlichem Betriebe erhalten, vornehmlich im Orient und slavischen Ländern, aber auch in Spanien, Schweiz, Friesland, Norwegen, Rußland.

686. Maler-Email. Statt der älteren Art des Emails, welches die Farben durch aufgelötete oder stehenbleibende Metallstreifen trennte, tritt gegen Ende des XV. Jahrhunderts die Emailmalerei ein, mit Anlehnung an die Technik der Glasmalerei. Wahrscheinlich ist sie in Italien, Siena, entstanden. Herrlichstes Werk die Reliquienmonstranz des Matthias Corvinus in Gran. Sie kommt in Limoges, Mittelfrankreich zur höchsten Blüte.

Aelteste Periode, strenger Stil, 1470—1530.

Am Ende des XV. Jahrhunderts werden die Umrisse der Zeichnung mit der Nadel in eine Kupferplatte gegraben, die sodann mit einer Lage von durchsichtigem Schmelz überzogen wird. Die Umrisse werden mit einer dunklen Schmelzmasse nachgezogen, so daß diese Linien gleichsam an Stelle der alten Metallstege treten. Innerhalb dieser Linien werden die Figuren ganz oder teilweise mit bunten durchsichtigen Schmelzen überzogen und die Lichter, sowie kleine Verzierungen mit Gold aufgesetzt, auch bunte Perlen eingeschmolzen. Die Vorbilder sind teils norditalienisch, Mantegna und seine Schule, teils die deutschen Kupferstecher, Dürer, und die Niederländer. Hauptmeister

Nardon (Leonard) Penicaud und Jean Penicaud der Aeltere.

Blütezeit, schöner Stil, 1530 bis 1580. Malerei vielfach weiß und grau modelliert. Die Kupferplatte wird mit einer dicken undurchsichtigen Schicht der Schmelzmasse bedeckt und auf dieser mit weißer halbdurchsichtiger Schmelzfarbe gemalt. Der dunkel durchscheinende Grund in den Schatten benutzt (grisaille), einige lichte Fleischtöne, selten Vergoldung. Vorbilder: die Kupferstiche nach Rafael. Meist Teller oder flache Schalen. Die Rückseiten, welche, um das Werfen des Metalls zu verhindern, gleichfalls mit einer Schmelzschicht (contre-émail) bedeckt sein müssen, sind häufig mit sehr schönen Ornamenten bemalt. Hauptmeister: Leonard Limosin, 1505—1577, Pierre Reymond, Pierre Courteys, Jean de Court genannt Vigier, † 1583.

Kleinlicher Stil. Ende des 16. Jahrhunderts. Bunte Farben, Vergoldung und kleinlich spielende Ausführung treten wieder ein, Portraits in spanischem Kostüm, Genrebilder und ähnliches. Familie de Court.

Im XVII. Jahrhundert schneller Verfall. Einzelne Künstler wie die Laudin gehen auf die guten alten Muster zurück. 1632 erfindet Jean Toutin von Châteaudun ein Verfahren, mit opaken Farben auf einen weißen Emailgrund zu malen. Diese leichtere Technik veränderte den Stil der Emailmalerei, sie sank zur Miniaturmalerei herab und ging in die Porzellanmalerei über. Blüte im XVIII. Jahrhundert. Kleine Schmuckgeräte auf Gold, Porträts, Dosen, Uhren ꝛc. Bekannte Meister: Georg Strauch in Nürnberg 1613—1675, Johann Melchior Dinglinger in Dresden, † 1731. Große Reihen der Arbeiten von Limoges im Louvre zu Paris. Auch in Berlin, Braunschweig und vielen Privatsammlungen. Die Arbeiten des XVIII. Jahrhunderts am glänzendsten im Grünen Gewölbe in Dresden.

Malerei unter Glas ist als selbständige Kunstübung schon vorbereitet in den römischen Gläsern, in welche die Zeichnung in eine zwischen die Glasschichten gelegte Goldfolie graviert wird. Seit dem XV. Jahrhundert erscheint diese Technik ausgebildet, in reichen Farben mit Gold unter Glas oder Kristall, sie wird als Ersatz für Schmelzmalerei besonders beliebt für die an den Pokalen angehefteten Wappen. Die Technik wird seit Beginn unseres Jahrhunderts als verre églomisé bezeichnet.

Unedle Metalle

von

Dr. Hermann Luer

Das Kupfer, seine Legierungen und das Zinn.

687. **Das Kupfer** ist ohne Zusatz von anderen Metallen sehr weich und schlecht gießbar, für künstlerische Zwecke deshalb als Gußmaterial nicht zu verwenden, sehr geeignet aber für die Bearbeitung mittels Hämmer (Treiben).

Die Bronze besteht ihrer mannigfaltigen Verwendung entsprechend aus sehr verschiedenartigen Mischungen, in der Hauptsache stets aus Kupfer. Die Bronze für den Kunstguß wird am besten gebildet aus Kupfer mit 5 bis 15 Hundertteilen Zinn, in größeren Mengen beigemischt hat man im übrigen Blei und Zink. Vor allen anderen Metallmischungen hat die überwiegend aus Kupfer und Zinn bestehende Bronze den Vorzug, einen schönfarbigen Edelrost, die Patina, anzusetzen.

Das Messing ist eine Legierung aus Kupfer und Zink, an dessen Stelle früher Galmei verwendet wurde. Kupfer mit 25 bis 35 Hundertteilen Zink giebt ein ebensowohl gießbares, wie kalt zu bearbeitendes Messing. Je höher der Zinkzusatz wird, um so spröder wird die Mischung.

Das Zinn, in der Regel mit einem Bleizusatz, ist ein sehr gutes Gußmaterial von mäßiger Härte.

688. **Der Guß** ist bei dieser Gruppe die wichtigste Gestaltungsart; er geschieht in Formen verschiedener Ausführung (s. Nro. 682 a).

689. **Die festen Formen** bestehen aus Stein oder Metall, sie können ein- oder mehrteilig sein. Die Formen werden in Stein durch Meißeln und Nachschleifen hergestellt. Die Metallformen werden gegossen, abgedreht oder mit kleinen Meißeln nachgearbeitet und mit eingravierten oder eingeätzten Zieraten versehen. Die Steinformen, in geringerem Maße auch Metallformen, sind besonders auch in Zeiten primitiver Kunst zum Guß von Kupfer- oder Bronzewaffen und -Geräten benutzt. Seit dem späteren Mittelalter sind mehrteilige Stein- und Metallformen insbesondere zur Herstellung des Zinngeschirrs verwendet. Die höchste künstlerische Entfaltung der Zinngießerei fällt in die zweite Hälfte des 16. und in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts.

690. **Das Wachsausschmelzverfahren, „Guß in verlorener Form“, „en cire perdue“.** Bei diesem Formverfahren wird der Raum

den das flüssige Metall ausfüllen soll, in Wachs gebildet. Die einfachste Gußform dieser Art entsteht, indem eine beliebig gestaltete Wachsmasse mit einem dicht anschließenden Mantel umhüllt wird, der entweder aus Lehm oder aus Gips, Ziegelmehl und Schamotte oder ähnlichen hitzebeständigen Stoffen gebildet ist — je feiner geschlämmt das Formmaterial aufgetragen wird, um so sauberer wird der Guß ausfallen, wenn im übrigen das Material gut gewählt ist. In dem Mantel wird im einfachsten Falle eine Öffnung angebracht, das Ganze sodann erwärmt, das Wachs ausgeschmolzen und das flüssige Metall in die völlig getrocknete Form eingefüllt. Man erhält dann einen massiven Gußkörper. In der Kunstgießerei handelt es sich zumeist um hohle Gußstücke. Um einen Hohlkörper zu gießen, kann folgendermaßen verfahren werden: Es wird zunächst aus einem Formmaterial der angegebenen Art ein „Kern" hergestellt, der um die gewünschte Metallstärke kleiner sein muß, als das Modell. Auf diesen Kern wird eine Wachsschicht gebracht, der die von dem künftigen Gußstück gewünschte Form zu geben ist. Das Wachs wird dann wie vorher mit dem Formmantel umgeben. Um bei dem nun folgenden Erhitzen der Form dem Wachs das Ausfließen zu ermöglichen, müssen Kanäle vorhanden sein — je komplizierter das Modell ist, um so mehr —, die am zweckmäßigsten ebenfalls in Wachs vor dem Anbringen des Mantels vorgebildet werden, so daß nach der Verflüssigung des Wachses an ihrer Stelle Röhren im Formmantel entstehen, durch die auch das übrige Wachs, die „Metallstärke", abfließen kann. Nach dem Ausschmelzen des Wachses würde aber der Kern im Mantel beweglich sein, er muß deshalb vorher durch Metallstäbe, die mit eingegossen werden können, mit dem Mantel fest verbunden werden. Wenn nach Entfernung des Wachses die Form völlig getrocknet ist, kann das flüssige Metall eingefüllt werden. Die Form ist beim Wachsausschmelzverfahren nahtlos, die bekannten Gußnähte können also auch auf dem fertigen Gußstücke nicht erscheinen — bei anderen Formverfahren, z. B. der Sandformerei, sind sie gerade an den empfindlichsten Stellen in größter Zahl vorhanden, ihre Beseitigung ist mühevoll, macht die Entfernung der für die Patinabildung besonders wichtigen härteren Oberfläche, der Gußhaut, notwendig und kann künstlerisch beeinträchtigen. — Es kann bei dem Wachsverfahren außerdem eine geringste Wandstärke gegossen werden. Die feinsten, beliebig unterschnittenen Teile können geformt und gegossen werden, und nicht der geringste Vorzug vor anderen Verfahren ist der, daß bei einem aufs beste gewählten Formmaterial die Oberfläche des Gußstückes so glatt wird, daß sie einer Nacharbeit nicht bedarf.

Das Wachsausschmelzverfahren ist zweifellos im alten Aegypten und wahrscheinlich auch in den übrigen semitisch bevölkerten Ländern Asiens und Afrikas im Altertum bekannt gewesen. Die beim Tempelbau Salomonis in der Bibel angeführten Gießkünstler des Königs Hiram von Tyrus werden sich für ihre großartigen Arbeiten gewiß dieses Verfahrens bedient haben. Mit höchster Meisterschaft wurde die Formungsart mit Wachs in den griechischen Ländern und in Italien in vorchristlicher Zeit geübt. Die uns erhaltenen Denkmäler, Andeutungen der Schriftsteller und schließlich eine aus der Zeit von 1000—800 v. Chr. stammende, sicher im Wachsaus-

schmelzverfahren hergestellte, nicht benutzte Form, die Schliemann in Troja fand, liefern den unzweideutigen Beweis für die Anwendung des Wachsverfahrens. In der nachantiken Zeit wurde das Verfahren nicht vergessen. Die erste eingehende Beschreibung davon giebt jedoch erst ein niederdeutscher Mönch, der sich Theophilus nennt, und um das Jahr 1100 lebte. Ob bis dahin und noch in den nächstfolgenden Jahrhunderten das Verfahren stets in der angegebenen einfachsten Ausführungsweise geübt wurde, wird schwer zu entscheiden sein. Benvenuto Cellini giebt in seiner durch Goethes Übersetzung allgemein bekannten Lebensbeschreibung als der erste in ausführlicher Weise an, wie man die technischen Mängel des Verfahrens einschränkte.

Handelt es sich nämlich darum, mehrere gleiche Gußstücke herzustellen oder einen z. B. in Thon modellierten Gegenstand in Bronzeguß genau nachzubilden, so muß bei dem einfachen Verfahren der Kern und insbesondere die Wachslage nach dem vorliegenden Modelle freihändig geformt und im Falle eines Fehlgusses die mühevolle Arbeit wiederholt werden. Cellini giebt nun an, wie das Wachs mit Hilfe einer Gipsteilform mechanisch in beliebiger Wandungsstärke in eine dem Modell gleiche Gestalt gebracht werden kann. Das von Cellini angegebene Verfahren blieb mit mannigfachen Abänderungen auch in jüngerer Zeit allgemein in Anwendung. Im 18. Jahrhundert geriet jedoch das Wachsausschmelzverfahren mehr und mehr in Vergessenheit. Die Aufgaben für den Bronzegießer waren gegen früher verändert, kleinere Hauseinrichtungsgegenstände, Leuchter, Kaminböcke, Uhren, Beschläge und dergleichen beschäftigten ihn fast ausschließlich. Bei diesen mehr auf nahe Betrachtung berechneten Arbeiten verlangte man aber eine pikante Schärfe der Formen, wie sie auch im tadellosesten Guß nicht erreichbar war. Allein durch sorgsamste Nacharbeit, die Ciselierung, konnte die gewünschte Exaktheit erreicht werden. Die Folge davon war, daß auf den Guß an sich weniger Wert gelegt wurde. Das immerhin kostspielige Wachsverfahren wurde entbehrlich. Die Teilformerei in Sand bot den geeigneten Ersatz. Später näher zu kennzeichnende Umstände ließen den Sand bis in die letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts zu dem fast allein verwendeten Formmittel für Metallguß werden. Erst nach Mißerfolgen mancherlei Art begann man auf das alte bewährte Wachsverfahren zurückzugreifen, das nun wieder in verschiedenen Ausführungsarten vollkommen auch für größte Aufgaben beherrscht wird.

691. **Die Lehmformerei.** Die Lehmformen sind vornehmlich verwendet zum Guß drehbar runder Gegenstände. Um einen haltgebenden Stab wird schichtweise nach jedesmaligem Trocknen in der Regel mittelst Schablonen der „Kern“ aus Lehm gebildet, der zumeist mit faserigen Stoffen versetzt ist. Durch eine aufgepuderte Staubschicht davon getrennt, wird darauf die „Metallstärke“, das „Hemd“, aus Lehm aufgetragen. Diese Lehmlage muß also genau die Formen des künftigen Gußstückes aufweisen, nur unterschnittene Teile, feinere Ornamente und dergl. werden nach dem Trocknen in Wachs angeklebt. Nachdem auch die Lehmlage mit einer gleichmäßigen Staubschicht bedeckt ist, wird darüber die eigentliche Form, der „Mantel“, wiederum aus Lehm gebildet. Wenn der „Mantel“ getrocknet und die in Wachs hergestellten Teile geschmolzen sind, wird er abgehoben oder in einigen Teilen abgelöst. Die „Metallstärke“ wird darauf vom Kern

entfernt, dann Kern und Mantel gesäubert und unverrückbar zu einander wieder zusammengesetzt. Darauf kann das flüssige Metall eingefüllt werden.

692. **Die Sandformerei.** Die Formen aus magerem, d. h. schwach thonhaltigen Sande sind insbesondere für Modelle zu verwenden, die einerseits eben, überhaupt einfach verziert sind, weil die Bindekraft dieses Formmaterials sehr gering ist. Die Formen aus „fettem“ Sande, der durch höheren Thonzusatz u. a. bildsam gemacht ist, die sog. „Masse“, können vielteilig sein; sie sind für allseitig verzierte Gegenstände verwendbar. Bei der einfachen Sandform wird das Modell in den Sand eingedrückt. Bei der „Masse“-form werden auf dem Modell abhebbare Teilstücke hergestellt, die, nach dem Entfernen des Modells zusammengesetzt, einen Hohlraum bilden. Sollen Hohlkörper gegossen werden, so muß ein um die gewünschte Metallstärke verkleinerter, ebenfalls aus „Masse“ gebildeter „Kern“ in die Form gebracht und durch Metallstäbe unverschiebbar gehalten werden. Die Bildung der Sandformen geschieht in Kästen, die ein Feststampfen des Sandes ermöglichen und die Form zusammenhalten.

Die einfachen Sandformen scheinen für das Kupfer und seine Legierungen zu allen Zeiten angewendet worden zu sein. Die Formerei in fettem Sande scheint besonders seit dem 15. Jahrhundert Hand in Hand mit der Eisengußtechnik zu erhöhter Bedeutung gelangt zu sein. Im 18. Jahrhundert förderten die schon vorher gekennzeichneten Umstände, besonders die aufs höchste gesteigerte Wertschätzung der Ciselierung die Ausbildung der Formerei in fettem Sande außerordentlich. Die Eisengußtechnik und die dabei anwendbaren Formverfahren nahmen gleichzeitig einen geradezu gewaltigen Aufschwung, der eine sehr verderbliche Überschätzung des minderwertigen Gußeisens im Gefolge hatte. Als endlich im 19. Jahrhundert wieder das Bedürfnis hervortrat, Bronzedenkmäler auszuführen, kam dafür kein anderes Formverfahren mehr in Betracht, als das beim Eisenguß mit so großem Erfolg in fettem Sande angewendete.

693. **Das Treiben.** Das Treiben ist eine Bearbeitungsart des Metalles in kaltem Zustande. Es geschieht mittels abgerundeter Hämmer, kleiner meißelartiger Werkzeuge, der Punzen, und in Fällen, wo der Hammer der zu geringen Weite einer Höhlung wegen nicht angewendet werden kann, mit Hilfe des Prelleisens. Das Treiben ist eine künstlerische Beulung. Das innerhalb eines Konturs durch Hämmern verdünnte Metall vergrößert seine Oberfläche und wird gezwungen, die mehr oder minder ebene Gestalt aufzugeben. Je größer die Erhebung werden soll, desto stärker muß das Metall an entsprechender Stelle verdünnt werden.

Die Treibtechnik ist für das Kupfer und seine Legierungen von geringerer Bedeutung. Künstlerisch gestaltete, kleinere Gefäße und Geräte sind wohl zu allen Zeiten aus Kupfer- und Messingblech getrieben; für größere figürliche Darstellungen hat man die Treibtechnik in diesen unedlen Metallen nur in Zeiten angewendet, in denen man die Gießkunst nicht in hinreichendem Maße beherrschte. In christlicher Zeit ist in größerem Umfange erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die Treibkunst wieder monumentalen Zwecken dienstbar gemacht. In jüngster Zeit sind es nur noch Sparsamkeitsrücksichten, die bisweilen diese Technik dem Guß vorziehen lassen.

Schmiedearbeit

von

Dr. Brüning

694. Das Eisen. Unter den Metallen, welche der Mensch verarbeitet und durch die Kunst veredelt, steht das Eisen seiner äußeren Erscheinung und seinem materiellen Werte nach zwar an letzter Stelle, hinsichtlich seiner Wichtigkeit und Bedeutung für die Menschheit überragt es jedoch alle anderen in gewaltiger Größe. Besonders im letzten Jahrhundert, dem Zeitalter der Maschinen, der Eisenbahnen, der Eisenkonstruktionen in der Architektur u. s. w. ist seine Bedeutung ins Riesenhafte gewachsen. Die umfangreiche, vielseitige Verwendung des Eisens beruht auf den höchst wertvollen Eigenschaften der verschiedenen Erscheinungsformen dieses Metalles, seiner Widerstandsfähigkeit und Härte, seiner Elastizität und Bildsamkeit. Die Bildsamkeit des Eisens ermöglicht sowohl die mannigfaltigste Verwendung dieses Stoffes zu den verschiedensten praktischen Zwecken, als auch eine reiche formale Ausgestaltung nach der künstlerischen Seite hin, soweit die aus diesem Metall hergestellten Gegenstände eine solche gestatten.

695. Seine verschiedenen Sorten. Man kann die verschiedenen Eisensorten in zwei Hauptgruppen zusammenfassen, in: nichtschmiedbares Eisen, das Roh- oder Gußeisen, und das schmiedbare Eisen, wozu der Stahl und das Schmiedeeisen im engeren Sinne gehören. Da das Roh- oder Gußeisen sich wie jedes andere Gußmetall schmelzen und in Formen gießen läßt, so unterscheidet sich im wesentlichen seine Verarbeitung in nichts von dem Gußverfahren der Bronze u. a. Die Bearbeitung des Stahls andrerseits, der die höchst wertvolle Eigenschaft besitzt, beim raschen Uebergang vom heißen in den kalten Zustand außerordentlich hart zu werden, erfolgt in demselben weichen Zustande wie das Schmiedeeisen. Es kommt also hier nur das Schmiedeeisen selbst in Betracht.

696. Die Schmiedbarkeit. Die für die Bearbeitung des Schmiedeeisens wichtigsten Eigenschaften desselben sind seine Schmiedbarkeit und seine Schweißbarkeit. Die Schmiedbarkeit besteht darin, daß sich das Schmiedeeisen in rotglühendem Zustande durch Schlag und Druck (Hämmern, Walzen, Quetschen) in beliebige Formen bringen läßt; die Schweißbarkeit darin, daß zwei Stücke Eisen sich in der Weißglühhitze in eins zusammenbringen lassen, ebenso wie man zwei Stückchen

Wachs durch Kneten mit dem Finger vereinigen kann. Diese beiden Eigenschaften bilden die Grundlage aller Eisenarbeit. Außerdem aber läßt sich auch das Eisen wie jedes andere Metall, in kaltem Zustande bearbeiten, es kann getrieben, gedrückt, gedreht, geschnitten, gepunzt, ciseliert, graviert, geätzt und gefeilt werden. Es kann ferner auf die mannigfaltigste Weise verziert werden: durch Tauschierarbeit, Niello, Email, Blauanlassen, Vergolden, Ueberziehen mit anderen Metallen u. s. w.

697. **Die eigentliche Schmiede-(Schlosser-)arbeit,** die in der Verwandlung eines gegebenen Stückes Eisen in eine Kunstform besteht, ist zu allen Zeiten dieselbe geblieben. In dieser Beziehung arbeitet auch der Schmied und der Schlosser heutzutage nicht anders und auch im wesentlichen mit denselben Instrumenten, wie der Schmied im Mittelalter. Was dem Wandel unterworfen war, ist nur die Vorarbeit, welche dem Schmiede das Eisen in einer mehr oder minder vorgeformten Gestalt, d. h. als Stab oder Blech, bietet. Im Altertum und Mittelalter mußte der Schmied sich jeden Stab und jedes Blech, das er verarbeiten wollte, selbst mit vieler Mühe aus dem rohen Eisenstück, das nur unvollkommen aus den Erzen herausgeschmolzen und ein wenig überschmiedet war, zurecht schmieden. Mit der Einrichtung von großen durch Wasserkraft getriebenen Hammerwerken im 15. Jahrhundert trat insofern eine Arbeitsteilung ein, als mit Hilfe dieser schweren Hämmer die rohen Eisenblöcke zu Stäben ausgereckt und in Blech verwandelt wurden. Diese Hammerwerke hatten aber nicht nur den Zweck, das Eisen in handliche Formen zu bringen, sondern sie verbesserten es auch. Da infolge des mangelhaften Gewinnungsprozesses die ausgeschmolzenen Eisenstücke in ihrer Qualität sehr ungleichmäßig waren, verband man eine größere Anzahl ausgereckter Stäbe zu einem Paket oder Garbe, wie man es nannte, erhitzte es bis zur Weißglut und reckte das Ganze dann wieder zu einem Stabe aus, der an Härte und Gleichmäßigkeit das frühere Produkt weit übertraf. Auch die Herstellung größerer Schmiedearbeiten, wie von Ambossen, großen Hämmern, Ankern, Pflugscharen u. dgl. fielen diesen Hammerwerken zu. Heutzutage ist an die Stelle der Wasserkraft zumeist die Dampfkraft getreten.

698. **Walzwerke.** Die wachsende Ausdehnung, welche die Verwendung des Eisens seit dem 17. Jahrhundert erfuhr, ließ bald auf weitere Hilfsmittel sinnen, um die Arbeit des Schmiedes zu erleichtern. Es entstanden die Walzwerke, die aus kleinen Anfängen im 16. und 17. Jahrhundert sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts schon im Prinzip zu dem entwickelt hatten, wie sie noch heute im Gebrauch sind. Diese Walzwerke bestehen im wesentlichen aus zwei Walzen aus Gußeisen oder Stahl, die mit ihren Achsen parallel in bestimmten Zwischenräumen von einander in einem festen Gerüst liegen und durch eine Kraftmaschine in entgegengesetzte Drehung, wie die Walzen einer Wäscherolle, versetzt werden. Wird nun ein glühendes Eisenstück zwischen dieselben gebracht, so wird dieses zu einem Bleche ausgewalzt, dessen Dicke dem Zwischenraum der beiden Walzen entspricht. Sollen Stäbe mit bestimmten Querschnittprofilen (Façoneisen) hergestellt werden, so benutzt man Walzen, in denen dieses Profil eingeschnitten ist. Beim Durch-

ziehen eines Eisenstabes durch die Walzen nimmt derselbe die Form dieses Einschnittes an. Meistens kann die Formveränderung von der Rohschiene bis zum fertigen Façoneisen nur allmählich geschehen und das Eisen muß daher mehrere Walzenpaare durchlaufen, deren Ausschnitte (Kaliber) sich allmählich dem zu erzielenden Profile nähern. Auf diese Weise ist es möglich, Eisenstücke mit verhältnismäßig reicher Verzierung, die natürlich nicht unterschnitten sein darf, auf rein mechanischem Wege herzustellen. Bei jeder Arbeit, die künstlerischen Wert beanspruchen soll, wird freilich der Schlosser nur die im Walzwerk hergestellten Bleche, Rund-, Quadrat-, Flacheisen u. s. w. in Anspruch nehmen, die übrige Formgebung selbst ausführen.

699. **Werkzeuge.** Die eigentliche Schmiedearbeit erfordert im allgemeinen nur wenige Werkzeuge. Die wichtigsten sind: der Amboß, der als Unterlage beim Schmieden dient, verschiedene Zangen und Schraubstöcke zum Festhalten der Schmiedestücke, Hämmer, Meißel, Feilen u. dergl. zur Bearbeitung des Materials. Ein Feuerherd mit Gebläsevorrichtung zur Erzielung eines lebhaften Feuers dient dazu, das Eisen in die zum Schweißen und Schmieden nötige Glühhitze zu versetzen. Auch bei der Treibarbeit im kalten Zustande muß das Eisen, weil es leicht spröde wird, öfters ausgeglüht werden. Das zur hellen Rotglut erhitzte Eisen läßt sich leicht durch Hammerschläge in beliebige Formen bringen. Eine Verlängerung oder Verbreiterung des Eisenstückes durch Aufschlagen mit dem Hammer nennt man „Strecken"; der entgegengesetzte Vorgang, bei dem eine Verkürzung oder Verdickung des Schmiedestückes erreicht wird, heißt „Stauchen". Durch Herumschlagen um eine Kante des Ambosses kann man einen Stab im rechten Winkel biegen, runde Biegungen werden am kegelförmigen Horne des Ambosses ausgeführt. Das Drehen eines vierkantigen Stabes um seine Längsachse, so daß die Kanten sich korkzieherartig um die Achse herumziehen, das sogenannte Torsieren, ist eine beliebte Verzierungsform. Zur Herstellung plastischer, häufig wiederkehrender Schmuckformen oder von Profilen u. a. bedient man sich gern der Gesenke, das sind Hohlformen aus Stahl. Das in dieselben hineingeschlagene glühende Eisen nimmt die Gestalt dieser Formen an, ebenso wie glühendes Siegellack die Form des in das Petschaft eingravierten Siegels bekommt. Mit dem Meißel können Teile abgespalten oder überflüssige Stücke abgeschlagen werden. Der Durchschlag, ein besonders gestalteter Meißel, dient dazu, Löcher in die Eisenstücke hineinzuschlagen. Wiederholte Durchschiebungen von Stäben durch andere durchlochte Stäbe, so daß eine Art Flechtwerk gebildet wird, finden sich häufig bei Gittern des 16. und 17. Jahrhunderts.

700. **Das Schweißen.** Die Verbindung der einzelnen Eisenteile unter einander geschieht am besten durch das Schweißen. Die zu verbindenden Stücke werden bis zur Weißglut erhitzt und dann durch wiederholte rasche Hammerschläge zu unlöslicher Vereinigung zusammengeschmiedet. Die Lötung mit Kupfer oder Messing tritt nur bei kleineren Gegenständen, wie z. B. Schlüsseln, in Anwendung. Eine dritte, sehr beliebte Verbindungsform ist die Nietung, bei der die Stücke durch einen Nietnagel verbunden werden.

701. **Andere Bearbeitungen.** In blechförmiger Gestalt kann das

Eisen auch in kaltem Zustande bearbeitet werden. Beschläge werden z. B. mit Vorliebe aus Blech mit dem Meißel herausgehauen. In dieser Form kann das Eisen auch getrieben, gedrückt und gestanzt werden. Auch verschiedene zur Verzierung der Oberfläche dienende Verfahren geschehen in kaltem Zustande, so das **Punzen**, wobei kleine Vertiefungen mit Stahlstäbchen in das Eisen hineingeschlagen werden, so daß ein gekörnter Grund u. dgl. entsteht, oder das **Gravieren** das mit dem Grabstichel geschieht. Werden größere Teile des Eisens mittels schneidender Instrumente fortgenommen, so spricht man vom **Eisenschnitt**, der früher besonders bei der Herstellung von Schwertgriffen, Degenkörben, Schlüsseln u. dgl. in Anwendung kam. Ein komplizierteres Verfahren ist das **Aetzen**. Es beruht auf dem Umstande, daß Säuren das Eisen an allen Stellen, wo es nicht besonders geschützt ist, angreifen und Vertiefungen hineinfressen. Man überzieht das Eisen zunächst mit einem schützenden Aetzgrund (Wachs, Asphalt u. dgl.), graviert oder schabt daraus die Ornamente heraus, und vertieft den an dieser Stelle bloßgelegten Eisengrund durch die Säure.

702. **Farbige Behandlung.** Endlich ermöglicht das Eisen auch eine reiche farbige Behandlung. Eine diesem Metalle allein eigentümliche Dekorationsweise ist zunächst die sogenannte **Malerei auf gebläutem Grunde**. Das Eisen wird durch Erhitzen zum Blauanlaufen gebracht und dann aus diesem blauen Grunde die Ornamente herausgeätzt oder ausgeschabt, so daß nachher die Zeichnung blank auf blauem Grunde oder umgekehrt blau auf blankem Grunde steht. Auch andere Anlauffarben, rote, violette, graue, schwarze und braune Töne lassen sich erzielen. Sie sind mit vieler Kunst von den Waffenschmieden des 16. Jahrhunderts auf Rüstungsstücken angewendet worden. Ein besonders kostbarer Dekor ist die **Tauschierarbeit**. Sie besteht darin, daß die Ornamente mit dem Grabstichel eingraviert und in die Vertiefungen Gold und Silber in kleinen Teilchen mit flachen Hämmern eingeschlagen werden. Durch Erhitzen der Eisenplatte wird eine innige Verbindung des Edelmetalls mit dem Eisengrund erzielt. Auch die Vergoldung findet beim Eisen Anwendung. Sowohl zur Veredelung der Oberfläche wie zur Verhinderung des Rostens dient auch das Ueberziehen mit andern Metallen, das Verzinnen, Verkupfern, Vernickeln u. s. w., sowie das Ueberstreichen mit Oelfarbe und Lack. Während aber heute Gitter und sonstige eiserne Gegenstände gewöhnlich mit schwarzer Farbe angestrichen werden, liebte die frühere Zeit eine reiche farbige Bemalung und Vergoldung.

Hervorragende Schmiedewerke und Kunstschlosser: 13. Jahrhundert: Beschläge der beiden Seitenthore des Westportals von Notre-Dame in Paris. — 14. Jahrhundert: Gitter in Italien, z B. in der Sakristei von Santa Croce in Florenz, 1371. — 15. Jahrhundert: Brunnenlaube vor der Kathedrale zu Antwerpen von Massys, 1470; Laternen und Fackelhalter am Palazzo Strozzi zu Florenz von Niccolò Grosso, genannt Caparra. — 16. Jahrhundert: Gitter am Grabmal Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck, nach einem Entwurf des Malers Paul Trabel ausgeführt vom Kunstschlosser Jörg Schmidhammer aus Prag; Gitter in den Kathedralen zu Sevilla, Granada, Toledo, Burgos u. s. w.; Goldene Treppe in der Kathedrale zu Burgos. — 17. Jahrhundert: Portal der Apollogalerie im Louvre zu Paris, ursprünglich für das Schloß Maisons-our-Seine nach einem Entwurfe von Jean Marot um 1650 ausgeführt; ähnliches Portal vor dem Salle des desseins ebenda. — 18. Jahrh.: Gitter am Schloß Hof a. d. March; Schmiedewerke in Nancy von Jean Lamour, 1740—60. — Gitter am Schloß zu Würzburg nach Entwürfen von Balth. Neumann vom Kunstschlosser Oegg aus Tirol ausgeführt.

Keramik

von

Otto v. Falke

703. **Uranfänge.** Die Töpferei reicht in die frühesten Anfänge der handwerklichen Thätigkeit der Menschen zurück. Ihre Erzeugnisse sind in großen Mengen erhalten, da einerseits der Töpferthon durch das Härten im Feuer nahezu unverwüstlich wird und anderseits die Wertlosigkeit der Stoffe das fertige Gerät vor einer absichtlichen Zerstörung zum Zwecke der Wiederverarbeitung schützte.

704. **Der Orient.** Die Geschichte der Kunsttöpferei, deren Arbeiten nicht nur dem praktischen Gebrauch, sondern auch der Dekoration zu dienen bestimmt sind, beginnt in Aegypten, wo man bereits im 2. Jahrtausend v. Chr. Gefäße, Statuetten, Schmucksachen und auch Platten für Wandbekleidung mit farbigen, vornehmlich türkisblauen Glasuren zu überschmelzen gelernt hatte. Von da ist die Kunst des Glasierens in die alten Kulturstaaten Mesopotamiens und nach Persien gedrungen und hier namentlich im Dienste der Baukunst weiter entwickelt worden. Das stattlichste Denkmal altorientalischer Baukeramik sind Fliesenwände mit überlebensgroßen Kriegerfiguren aus dem Palaste des Darius in Susa, um 500 v. Chr. (im Louvre zu Paris).

Der Islam hat die Sitte der Bauverzierung mit farbigen Fliesen von Persien übernommen und schon während des Mittelalters in seinem ganzen Machtbereich ausgebreitet. Zahlreiche Moscheen und andere Monumentalbauten in Persien (Veramin, Ispahan, Tebris, Schiras), in Turkestan (Samarkand), in der Türkei (Koniah, Brussa, Konstantinopel, Nicaea, Damaskus), in Aegypten und Nordafrika (Kairo, Tlemcen) und in Spanien (Granada, Sevilla) enthalten noch glänzende Zeugnisse dieser muslimischen Kunst aus dem 13. bis zum 18. Jahrhundert. Den Höhepunkt der orientalischen Keramik bezeichnen einerseits die persischen Mosaikfliesen des 15. Jahrhunderts von unerreichter Farbenpracht, andererseits die osmanischen Halbfayencen, Fliesen sowohl wie Gefäße, mit ihren farbenreichen Ranken, Blumen- und Arabeskenmustern, zumeist kleinasiatischen Betriebsorten des 16. und 17. Jahrhunderts entstammend.

705. **Griechen und Römer.** Die griechische Keramik des Altertums ging über die Verarbeitung der einfachen Terracotta mit einem leicht deckenden, schwarz gefärbten Firnis nicht hinaus; sie hat es aber trotz dieser technischen Beschränkung verstanden, vollendete Kunstwerke zu schaffen.

Ihre Vasen, die in älterer Zeit mit schwarzen Darstellungen auf dem rotbraunen Thongrund, während der Blüteperiode mit rot ausgesparten Figuren von überaus sicherer, flotter Zeichnung auf schwarzem Grund verziert wurden, sind ebensosehr durch die unübertrefflich feine Durcharbeitung, wie durch die Mannigfaltigkeit und edle Schönheit der Gefäßformen für alle Zeiten mustergiltig geworden. Den Römern waren zwar farbige Bleiglasuren nicht mehr unbekannt, aber auch bei ihnen stand noch die unglasierte Terracotta durchaus im Vordergrund; eine glückliche Neuerung war das rote, sogenannte aretinische Steingut mit Reliefverzierung.

706. **Spanien** spielte im Mittelalter eine wichtige Rolle in der europäischen Keramik, da es als muslimisches Land die Uebertragung der echten Fayence vom Orient nach dem Abendland vermittelte. Seine hervorstechendsten Erzeugnisse, die mehrfarbig glasierten Azulejos (Wandfliesen) und die Majolikageschirre mit metallisch glänzender Lüstermalerei (reflêt métallique) blieben bis zum 16. Jahrhundert im Banne orientalischer Ueberlieferung befangen.

707. **Italienische Majolika.** Den Anstoß zur selbständigen Gestaltung der Fayence in Europa gab zuerst die Erfindung der mehrfarbigen Scharffeuermalerei in Italien. Wie die Italiener die Zinnglasur und die Lüsterverzierung von Spanien übernahmen, so gaben sie ihren eigenen Fayencen auch den Namen Majolika, mit dem sie bis zum 15. Jahrhundert nur die über Majorka eingeführten spanischen Geschirre bezeichnet hatten. Die Renaissance wies die Majolikatöpferei Italiens auf eigene Bahnen und zu höheren Zielen. Sie erhob sich um die Mitte des 15. Jahrhunderts zu künstlerischen Leistungen und erreichte nach 1500 ihre höchste Blüte; erst gegen das Ende des 16. Jahrhunderts machte der Verfall sich bemerkbar. Hauptorte der Industrie waren Faenza (daher der Name Fayence) und Urbino, ferner Castel Durante und Gubbio im Herzogtum Urbino, Deruta in Umbrien, Caffagiolo und Siena in Toscana, Venedig. Geringere Bedeutung hatten Forli, Pesaro, Padua, Rimini, Ravenna. In der ersten Blüteperiode von 1490 bis um 1530 wurde unter der Führung von Faenza die Verbindung figürlicher Darstellungen mit Ornamenten der Frührenaissance oder rein ornamentale Malerei bevorzugt. In der zweiten Periode, der Hochrenaissance der Majolika, um 1530 bis 1560, bringt Urbino die Figurenmalerei, unter Verdrängung der Ornamentik, zur Herrschaft. Begonnen und auch zur Vollendung gebracht wurde diese Richtung durch Nicola da Urbino aus Castel-Durante. Erst nach 1560 kehrte man zur ornamentalen Malerei zurück, wofür nun die Loggiendekorationen Raffaels als Vorbilder dienten. Eine Nachblüte der Industrie fand um 1700 in Castelli in den Abruzzen und in Siena statt.

Die Versuche, die Majolikamalerei in italienischer Art nach den Ländern nördlich der Alpen zu übertragen, sind im 16. Jahrhundert von unmittelbaren und durchgreifenden Erfolgen nicht begleitet gewesen. Es sind vielmehr die beachtenswertesten keramischen Schöpfungen der deutschen und französischen Renaissance aus mittelalterlichen Ueberlieferungen hervorgewachsen.

708. **Deutsches Steinzeug.** Das gilt in Deutschland ebensowohl für das Steinzeug, wie für die buntglasierten Kachelöfen und die Hafnergeschirre. Die Steinzeug-

töpferei begann zuerst um 1520 in Köln durch Einführung der Reliefverzierung und Veredlung der Krugformen sich zum Kunstgewerbe zu entfalten; dann erreichte sie ihre Blüte in der II. Hälfte des 16. Jahrhunderts in Siegburg, dessen Krüge durch feinen, weißen Thon sich auszeichnen, in Raeren bei Eupen und im Westerwald (Hauptorte Höhr und Grenzhausen). Neben dem Gebrauchsgeschirr wurden nun große Prunkgefäße mit reichstem Reliefbelag und in kunstvollen Formen von sehr selbständiger Erfindung gearbeitet. Die führenden Meister waren Jan Emens und Balden Mennicken in Raeren. In den Reliefs herrschte die den Töpfern durch Kupferstiche übermittelte Ornamentik der Spätrenaissance. Beliebte Motive waren Wappen, Bauerntänze, allegorische und biblische Figuren. Diese rheinischen braunen, weißen und blaugrauen Krüge wurden nicht nur in Deutschland gewürdigt, sondern auch in Mengen nach den Niederlanden, England und Frankreich ausgeführt. Ueber das 17. Jahrhundert hinaus hat sich die Krugbäckerei nur im Westerwald lebendig erhalten. Eigenartige Steinzeugkrüge mit buntfarbiger Emaillirung lieferte während des 17. Jahrhunderts die fränkische Stadt Kreußen.

709. **Deutsche Oefen.** Neben dem Steinzeug sind die farbig glasierten Kachelöfen die bemerkenswertesten Erzeugnisse der deutschen Keramik bis zum 18. Jahrhundert. Schon im 14. Jahrhundert wurden in der deutschen Schweiz und im Rheinland reliefierte, grün oder gelb glasierte Ofenkacheln hergestellt. Die spätere Zeit behielt den aus Formen gedrückten Reliefschmuck bei, bevorzugte aber nach 1500 mehrfarbige Glasierung, die auch an den, fälschlich dem A. Hirschvogel zugeschriebenen Hafnerkrügen der Renaissance zur Verwendung kamen. Erst im 17. Jahrhundert beginnt in der Kachelbäckerei die eigentliche Fayencemalerei auf weißem Grund, vornehmlich gepflegt in der Schweiz (Winterthur, Zürich, Steckborn), in Bayern und während des 18. Jahrhunderts in Hamburg.

710. **Französische Fayencen.** Auch Frankreich hat im 16. Jahrhundert zwei von Italien ganz unabhängige keramische Gattungen hervorgebracht in den Fayencen des Bernard Palissy und den seltenen, überaus zierlich gestalteten und mit Arabesken verzierten Fayencen von St. Porchaire. Die Arbeiten Palissys knüpfen zwar wie die deutschen Kachelöfen insofern an die Vorstufen des Mittelalters an, als sie nur gefärbte Bleiglasuren aufweisen, aber sie verraten zugleich eine neue und durchaus persönliche Erfindung in der Reliefverzierung mit über Natur abgeformten Tieren und Pflanzen.

711. **Blütezeit der Fayence.** Im 17. Jahrhundert begann für die zinnglasierte Fayence eine neue Blütezeit, zuerst in Holland, dann auch in Frankreich, Deutschland und anderen Ländern. Technisch war die Fayence dieser Periode von der Majolika nicht wesentlich verschieden; stilistisch aber hatte sie wenig mehr mit ihr gemein, denn sie stand nun unter dem Einfluß des Porzellans, zuerst des ostasiatischen, später des europäischen. Die Nachahmung des ersteren hatte bei der Fayence nicht nur das Ueberwiegen der Blaumalerei, sondern auch der chinesisch-japanischen Muster zur Folge; vom europäischen Porzellan entnahm sie, um mit seinem Farbenreichtum wetteifern zu können, die Ueberglasurmalerei. Trotzdem blieb ihr infolge ihrer stofflichen Verschiedenheit eine gewisse

Eigenart neben dem Porzellan gewahrt. Die Fayenceindustrie war, was die Zahl der Fabrikorte betrifft, bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus in der Ausdehnung begriffen; erst gegen 1800 erlag sie dem Wettbewerb des billigeren englischen Steinguts.

712. **Einfluß Ostasiens.** Der ostasiatische Stil in der europäischen Kunsttöpferei wurde am stärksten gefördert durch die Fayenceindustrie von Delft in Holland, die schon in der II. Hälfte des 17. Jahrhunderts Weltruf erlangte. Die älteren deutschen Fayencefabriken wie Nürnberg, Bayreuth, Hanau und andere folgten im großen und ganzen ihrem Vorbild; merkbare Eigenart dagegen wahrten sich die drei bedeutendsten Fayencebetriebe Frankreichs, Rouen, Moustiers, Nevers. Zwar stand auch hier die Blaumalerei im Vordergrund, aber in der Ornamentik hat jeder dieser Orte sein eigenes, echt französisches Genre geschaffen.

713. **Fayencen mit Ueberglasurmalerei.** Die unter der Einwirkung des Meißener Porzellans entstandenen Fayencen mit mehrfarbiger Ueberglasurmalerei gehören der II. Hälfte des 18. Jahrhunderts an. Die Straßburger Fayencen der Familie Hannong wurden mit ihrem wirkungsvollen Dekor aus naturalistischen Blumen tonangebend für Marseille, Niederviller, Aprey; auch deutsche Fabriken wie Fulda, Münden, Höchst, Proskau, ferner die nordischen Fayencen aus Kiel, Stockelsdorf, Rörstrand und Marieberg bei Stockholm, Stralsund sind dieser Richtung noch zuzurechnen. Während diese späten Fayencen in Form und Ornament noch dem Rokokostil angehören, kommt der klassizistische Geschmack am besten in dem englischen Steingut zum Ausdruck, das im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts sich den Weltmarkt erobert und auch auf dem Festland zahlreiche Nachahmer findet. Der Begründer dieser Industrie war Josiah Wedgwood, dessen gefärbtes Steingut mit Reliefverzierung technisch und künstlerisch mit den gelungensten Erzeugnissen der ganzen Keramik wetteifern kann.

714. **Entwicklung des Porzellans.** Weitaus das geschätzteste Produkt der Kunsttöpferei im 18. Jahrhundert war das Porzellan. Chinesische und japanische Arbeiten waren schon seit dem 16. Jahrhundert in immer wachsenden Mengen eingeführt worden und hatten durch die Ueberlegenheit der weißen, durchscheinenden Masse über die poröse Fayence manche Versuche der Imitation hervorgerufen. Die erste Erfindung des echten Kaolinporzellans in Europa gelang 1709 dem Alchymisten Böttger in Dresden. Die nächste Folge war die Gründung der sächsischen Manufaktur in Meißen, die den glänzendsten Ruhmestitel des deutschen Kunstgewerbes im 18. Jahrhundert bildet. Bald darauf, um 1720, entstanden Fabriken geringerer Leistungsfähigkeit in Wien und Venedig und von der Mitte des 18. Jahrhunderts ab wurden in Deutschland zahlreiche, meist mit fürstlichen Höfen in enger Verbindung stehende und von diesen lebhaft unterstützte Fabriken gegründet, die eine unübersehbare Fülle hervorragender Kunstwerke, namentlich auf dem Gebiet der kleinen Plastik, geschaffen haben, wenn auch die Hoffnungen auf hohen Gewinn sich nur bei wenigen Manufakturen erfüllten. Das Porzellan wurde das Lieblingskind der Rokokoperiode, deren unregelmäßige Zierformen in dem bildsamen und eleganten Stoff in glücklichster Weise zur Geltung kamen. Der Eintritt des klassizistischen Stiles bedeutete für das Porzellan eine

Periode des Verfalls; die Mehrzahl der deutschen Fabriken mußte um 1800 ihren Betrieb einstellen. Die Meißener Fabrik hatte von vornherein eine führende Stellung in der europäischen Porzellanindustrie erlangt, hauptsächlich durch die Thätigkeit des Malers Herold und des Modelleurs Kändler; nächst ihr sind die Manufakturen von Höchst, Berlin, Frankenthal, Nymphenburg, Ludwigsburg, Fürstenberg, Wien als die bedeutendsten zu nennen.

Auch in den außerdeutschen Ländern, Frankreich, Italien, England, Spanien entstanden während des 18. Jahrhunderts zahlreiche Porzellanfabriken, die aber vorwiegend Weichporzellan verarbeiteten. Auf diesem Gebiet hat die französische Staatsfabrik von Sèvres weitaus die wertvollsten Leistungen zu verzeichnen.

715. Ostasien. In China begann die Porzellanindustrie zwar schon im 8. Jahrhundert n. Chr., doch scheint die Herstellung einer tadellos weißen Masse und gemalter Verzierung nicht viel vor das 15. Jahrhundert zurückzureichen. Während der ersten Blütezeit unter der Mingdynastie wurde bis zum 17. Jahrhundert vorwiegend mit hervorragendem Erfolg die Blaumalerei unter der Glasur, sowie die Dekoration mit farbigen Glasuren gepflegt, während späterhin die mehrfarbige Ueberglasurmalerei vorwiegt.

Japan hat erst im 16. Jahrhundert die Kenntnis der Porzellanbereitung von China übernommen und sich seit dem 17. Jahrhundert lebhaft an der Massenfabrikation reich verzierter, aber künstlerisch häufig minderwertiger Exportware für den europäischen Markt beteiligt. Der nationale Geschmack der japanischen Keramik kommt viel besser in den sehr maßvoll, ja bescheiden verzierten Steingutwaren älterer Arbeit zur Geltung, bei deren Dekoration weniger die gemalten Muster, als unregelmäßig geflossene und geflammte Glasuren eine Rolle spielen. Diese japanischen Erzeugnisse sind erst seit wenig Jahren in Europa gewürdigt worden, sie haben aber die moderne Keramik bereits merklich beeinflußt.

Die Technik der Keramik.

716. Einteilung keramiker Erzeugnisse. Die Keramik erzeugt durch freihändiges Aufdrehen auf der rotierenden Töpferscheibe oder mit Hilfe von Hohlformen Gefäße aus natürlichem Töpferthon und aus künstlichen Mischungen verschiedener Erdarten in hart gebranntem Zustand. Je nach der Beschaffenheit der Thonmasse und des aufgeschmolzenen Ueberzuges, der Glasur, verteilen sich die Erzeugnisse der Kunsttöpferei auf folgende Gattungen: Terracotta, bleiglasierte Irdenware oder Halbfayence, Fayence oder Majolika, Steinzeug, Steingut und Porzellan.

Die Terracotta umfaßt die Arbeiten aus unglasiertem oder nur mit dünnem Firnis überzogenem, einfachem Töpferthon; die vollendetsten Vertreter dieser technisch primitiven Gattung sind die altgriechischen Vasen.

717. Glasur. Der Töpferthon bleibt trotz der durch das Brennen erlangten Härte angreifbar für Flüssigkeiten und Fette. Es ist daher der erste

praktische Zweck der Glasur, das Thongerät undurchlässig zu machen. Sie erfüllt aber zugleich eine dem Schönheitsbedürfnis dienende Aufgabe, indem sie dem Thone eine glatte, glänzende Oberfläche verleiht und eine dauerhafte farbige Verzierung ermöglicht. Die pulverisierte Glasurmasse wird mit Wasser angerührt und durch ein kurzes Eintauchen des verglühten Thongefäßes in das Glasurbad aufgebracht. Der trockene Scherben saugt die Flüssigkeit ein und die auf der Oberfläche haftende Glasur wird in einem zweiten Feuer festgeschmolzen. Die Glasuren der porösen Thonwaren bestehen im wesentlichen aus Kieselsäure, die meist in Form von reinem Quarzsand verarbeitet wird, verbunden mit einem die Schmelzbarkeit fördernden Flußmittel. Von der Beschaffenheit des letzteren hängen die Eigenschaften der für die genannten Gattungen kennzeichnenden Glasuren ab.

718. Alkalische Glasur. Als Flußmittel der ältesten Glasur auf den ägyptischen Thongeräten dienen Alkalien, Soda und Pottasche. Diese Glasuren sind in der Masse, d. h. durch und durch, mit Metalloxyden gefärbt. Sie sind zur Erzielung schöner Farben, namentlich der durch Kupferoxyd hervorgerufenen grünen und türkisblauen Töne, sehr geeignet. Trotzdem ist die alkalische Glasur außerhalb der altägyptischen und der von ihr beeinflußten orientalischen Töpferei nur wenig gebraucht worden, denn sie gelingt nur auf einer ihr stofflich nahe verwandten, d. h. vorwiegend aus Kieselsand bestehenden Masse. Eine solche aber ist wenig bildsam und beansprucht außerdem einen hohen Hitzegrad zum Garbrennen.

719. Bleiglasur. Durch Verwendung von Bleioxyd als Flußmittel entsteht eine auf jeder Thonart haftende Glasur. Sie ist durchsichtig und farblos wie Glas, kann aber mit Metalloxyden durch und durch gefärbt werden. Ihre Durchsichtigkeit hat den Uebelstand, daß die natürliche, unreine Farbe des gebrannten Thones durch die Glasur hindurch sichtbar bleibt, wodurch die Farbenwirkung geschädigt wird. Eine Abhilfe bietet entweder eine reine weiße Thonmasse, die aber der europäischen Keramik bis zum 18. Jahrhundert im allgemeinen nicht gelang, oder das A n g u ß v e r f a h r e n. Man überzieht hierbei den Thon vor dem Glasurauftrag mit einer dünnen Schicht weißer Erde, der Engobe. Dann kann das Gefäß in doppelter Weise verziert werden: entweder durch farbige Malerei auf dem weißen Grund des Angusses unter der farblos durchsichtigen Glasur — die persischen und türkischen Halbfayencen — oder durch Wegkratzen eines Teiles der Angußschicht, sodaß die Zeichnung oder ihr Grund in der wieder bloßgelegten roten oder braunen Farbe des Thones unter der farblosen oder gefärbten Glasur hervorscheint, — die sogenannte Sgraffitotechnik der italienischen Mezzamajoliken und deutscher Bauerngeschirre.

Der Orient verarbeitete eine sehr kieselreiche und daher harte Bleiglasur auf ebenfalls quarzreicher, sandiger Masse (faience siliceuse), die schwer zu behandeln, aber oft so weiß ist, daß sie des Angusses entbehren kann. Bereits im Altertum bekannt, hat sie im 16. Jahrhundert der türkischen Keramik zur Herstellung ihrer schönsten Arbeiten gedient und ist dort bis zur Gegenwart bevorzugt geblieben. Im Abendland erhebt sich die Bleiglasur im 15. und 16. Jahrhundert zu kunstvollen Werken: die Mezzamajoliken, die deutschen Oefen und Hafnergeschirre, die Palissyarbeiten in Frankreich.

720. Zinnglasur. Das Angußverfahren konnte entbehrt werden, sobald es gelang, eine undurchsichtige Glasur herzustellen, die den mißfarbenen Thon völlig verbirgt und zugleich einen Malgrund für den Farbenauftrag bietet. Dieser wichtigste Fortschritt in der Verarbeitung des natürlichen Töpferthons wurde erreicht durch den Zusatz einer beträchtlichen Menge von Zinnoxyd zu den Bestandteilen der Bleiglasur. Sie wird dadurch weiß gefärbt, undurchsichtig und strengflüssig. Die Thonwaren mit Zinnschmelz bilden die Gattung der echten Fayence oder Majolika. Auch die Zinnglasur kann in der Masse gefärbt werden: die Robbiaskulpturen, die spanischen Azulejos und persischen Fliesen.

721. Scharffeuer-Malerei. Für die europäische Fayence ist aber die vorherrschende Verzierungsart die wirkliche Malerei auf dem weißen Grund des Zinnemails. Bei dem ältesten und der Fayence angemessensten Malverfahren werden die Farben — vorwiegend mit Metalloxyden gefärbte Glasflüsse — auf die rohe Glasur, die vor dem Brennen als pulverige weiße Schicht auf dem Thon haftet, aufgetragen. Die Malerei ist schwierig und erfordert eine sichere, die Wirkung jedes Striches im voraus erkennende Hand, da von der trockenen Glasurmasse die flüssige Farbe augenblicklich eingesogen wird, sodaß die Verbesserung eines verfehlten Pinselstriches nahezu ausgeschlossen ist. Nach dem Eintrocknen der Hauptfarben können noch einige Abschattierungen und das Aufsetzen der Lichter vorgenommen werden. Nach Vollendung der Malerei werden die Gefäße, gegen die direkte Einwirkung der Flammen und gegenseitige Berührung durch umhüllende Thonkapseln geschützt, einem zweiten Brand, dem Scharffeuer ausgesetzt. In diesem schmilzt die Glasur und teilt ihren Glanz und ihr Feuer den Farben mit, die nun ein Bestandteil der Glasur selbst geworden sind. Die Anzahl der für diese Scharffeuermalerei auf der rohen Glasur geeigneten Farben ist wegen der Höhe des zum Schmelzen der Glasur nötigen Hitzegrades beschränkt. Die Hauptfarben waren Zinnweiß, Kupfergrün, Kobaltblau, Bolusrot, Antimongelb hell und dunkel, Manganviolett und -braun. Durch Mischung dieser Farben konnte die Fayencepalette noch um einige Nüancen und um Schwarz vermehrt werden.

Die italienischen Majolikamaler des 16. Jahrh. und nach ihnen die delfter Meister haben sich die Schwierigkeiten der Malerei auf dem lockeren Grund der rohen Glasur durch ein etwas komplizierteres, sinnreiches Verfahren zu erleichtern gewußt. Sie mischten in die Glasurmasse eine rein weiße Erde und gewannen dadurch einen härteren und dichteren Malgrund, der die Farben weniger gierig aufsog und dadurch dem Maler eine feinere Modellierung und Ausführung der Einzelheiten gestattete. Um die glanzlose Trockenheit dieser einem Anguß sich nähernden Glasurmasse wieder zu beheben, wurde das bemalte Gefäß vor dem Brande mit einer zweiten Glasur, diesmal einer farblosen, durchsichtigen Bleiglasur, überfangen. Die Italiener brachten auch diese, von ihnen Coperta genannte, Ueberglasur durch Eintauchen in das Glasurbad auf das Gefäß, während die Holländer nur die Schauseite damit besprengten. Das doppelte Glasieren hat noch den weiteren Vorteil, daß die durchsichtige Ueberglasur den Fayencen einen lebhafter spiegelnden Glanz verleiht, als es die Zinnglasur allein imstande ist.

722. Ueberglasurmalerei. Eine dritte Art der Malerei brachte im 18. Jahrhundert der Wunsch zur Herrschaft, den Farbenreichtum des Porzellans auch in der Fayence zu erreichen. Diesem Vorbild entsprechend werden die mit leicht schmelzbaren Flußmitteln gemischten Farben auf die bereits fertig gebrannte Glasur aufgemalt und in einem dritten Feuer von geringer Höhe eingebrannt. Die Glasur gerät dabei nicht wieder in Fluß, die Verbindung von Farben und Glasur ist daher weniger innig, als bei der Scharffeuermalerei. Die Vorzüge dieser Ueberglasurmalerei, die nach dem dabei üblichen Ofen auch Muffelmalerei genannt wird, sind eine viel reichere Palette, da eine Menge dem hohen Feuer nicht widerstehende Farben herbeigezogen werden konnte, ferne reine völlige Freiheit der Pinselführung bis zur feinsten Miniaturarbeit. Aber die kraftvolle Wirkung der Scharffeuerfarben, die den künstlerischen Wert der Fayence dem Porzellan gegenüber begründet, geht mit der Ueberglasurmalerei verloren.

Die ältesten Zinnglasuren — in der Masse gefärbt — finden sich an orientalischen Wandfliesen des Altertums; die Scharffeuermalerei aber ist in Italien ausgebildet und hier in den Majoliken des 16. Jahrhunderts zu unerreichter Vollendung gebracht worden.

723. Das Steinzeug ist eine undurchlässige, stahlharte Thonmasse, die einen sehr hohen Garbrand erfordert. Da dieser und die meist graue Farbe der Masse gemalte Verzierung verbieten, tritt als der Technik angemessenes Schmuckmittel die Auflage von Thonreliefs ein. Sie wurden aus verglühten Thonhohlformen ausgedrückt und auf das Gefäß vor dem Brande mit Thonschlicker aufgeklebt. Einfachere Muster wurden mit Stempeln eingepreßt oder geschnitten. In der modernen Steinzeugindustrie werden die ganzen Gefäße, soweit sie reliefiert sind, aus Hohlformen gepreßt. Zur Glättung der Oberfläche dient die Salzglasur, die durch Verdampfen von Salz während des Brennens entsteht und durch Einlassen von Rauch in den Ofen braun gefärbt werden kann. Durch stellenweises Einfärben mit dem feuerbeständigen Kobaltblau und mit Manganviolett wird die Farbenwirkung der grauen Krüge gehoben. Die Fabrikation des europäischen Steinzeugs war auf die nicht häufigen Fundorte des dafür geeigneten widerstandsfähigen Thones beschränkt; das Hauptgebiet lag am Niederrhein zwischen Coblenz und Köln. Auch ein großer Teil der japanischen, mit farbigen Glasuren überschmolzenen Töpferarbeiten ist infolge der harten, natürlichen Masse dem Steinzeug zuzurechnen.

724. Das Steingut. Das Steingut umfaßt verschiedene Töpferwaren, die an Härte und Dichtigkeit infolge künstlicher Mischung der Masse die Fayence übertreffen und dem Steinzeug nahe kommen. Die häufigste Gattung, das englische Steingut, auch Queensware, Leedspottery oder Fayence fine genannt, ist durch eine durch und durch weiße, vorwiegend aus weißbrennendem Thon (Pfeifenerde) und Feuerstein zusammengesetzte Masse ausgezeichnet, die in der Regel mit farbloser Blei- oder Salzglasur überzogen ist. Sie kann durch gepreßte Reliefs, Malerei über und unter der Glasur und durch aufgedruckte Musterung in Kupferstichmanier verziert werden. Noch härter und undurchlässiger und daher zumeist unglasiert sind die von Josiah Wedgwood in England in der II. Hälfte des 18. Jahrhunderts

erfundenen und in der Masse schwarz, blau, blaßgrün ꝛc. gefärbten Steingutwaren (Basalt- und Jasperware genannt), die fast ausnahmslos aufgelegten Reliefschmuck aufweisen.

725. **Das Porzellan** ist technisch das vornehmste Erzeugnis der Keramik, dessen Erfindung den Chinesen (8.—9. Jahrhundert n. Chr.) zu verdanken ist. Die Masse ist künstlich gemischt aus der weißen, feuerfesten Kaolinerde und dem schmelzbaren Feldspat, die in sehr hohem Feuer gebrannt einen milchweißen, völlig undurchlässigen, stahlharten und durchscheinenden Scherben ergeben. Die aus ähnlichen Bestandteilen zusammengesetzte Glasur ist farblos, durchsichtig und von gleicher Härte. Das Porzellan kann vor dem Glasurauftrag auf den verglühten Scherben bemalt werden; da aber nur sehr wenig Farben dem hohen Feuer des echten Kaolinporzellans widerstehen, ist die Unterglasurmalerei bei dem alten europäischen Hartporzellan auf das feuerbeständige Kobaltblau im wesentlichen beschränkt geblieben. Mehrfarbige Verzierung wird auf die Glasur des fertig gebrannten Porzellans aufgemalt, in einem dritten leichteren Feuer eingebrannt. Diese Ueberglasurmalerei, deren sich die europäische Porzellanindustrie für kunstvolle Arbeiten vornehmlich bedient hat, bleibt der Abnützung unterworfen.

Frankreich und England stellten seit dem 18. Jahrhundert ein kaolinfreies Weichporzellan oder Frittenporzellan (pâtre tendre) von hoher Transparenz her, das in stofflicher Hinsicht dem echten Porzellan nachsteht, aber in dem feuchten Glanz der in die leichtflüssige Glasur einsinkenden Farben eigene künstlerische Vorzüge besitzt.

Kunstarbeit in Glas

von

Dr. Kisa

726. Technik. Glas ist ein Schmelzprodukt, dessen Hauptbestandteil, die Kieselerde, aus möglichst reinem Flußsande, gepulvertem Quarz und Feuerstein gewonnen wird. Um diese Materien im Feuer schmelzbar zu machen, werden im Verhältnisse von 1 : 3 sog. Flußmittel, Alkalien, zugesetzt, teils vegetabilische, wie Pflanzenasche, z. B. die vom Farnkraute und der Buche, teils mineralische, Natron (Soda) oder kohlensaures Kali (Pottasche). Kaligläser sind die härtesten, Natrongläser weicher, am weichsten solche mit Zusätzen von Bleioxyden. Die Schmelzung erfolgt in einem Ofen, welcher trotz aller Verbesserungen und Veränderungen fortschreitender Technik und Erfahrung bis heute die ursprüngliche Dreiteilung bewahrt hat. In der ersten Abteilung verwandelt sich das Gemenge in eine trübe Masse, die Fritte, die stärkere Hitze der zweiten Abteilung ergiebt nach der Abschöpfung verunreinigender Bestandteile reine flüssige Glasmasse, welche in der dritten Abteilung verarbeitet wird. Die ursprüngliche Holzfeuerung wich im 19. Jahrhundert der durch Steinkohlen und schließlich der Siemensschen Gasfeuerung. Die einfachste Art der Verarbeitung flüssiger Glasmasse ist ihr Guß in Formen, welche sie beim Erkalten behält und auf Platten. Bei der Hohlglaserzeugung kommt jedoch in erster Linie das Blasen mittels der Pfeife in Betracht. Der Arbeiter holt durch Eintauchen des unteren Endes eines eisernen Rohres in die flüssige Masse einen Teil heraus, bläst dann durch das obere Mundstück hinein und formt durch seinen Atem so eine runde Blase, die er durch Schwenken und Walzen, durch Einblasen in eine feste Form und wiederholtes Anwärmen beliebig gestaltet. Der Boden des Gefäßes wird durch Eindrücken eines entsprechend geformten Werkzeuges gebildet (eingestochen). Dann wird die Blase von der Pfeife abgezwickt oder abgesprengt und der obere Rand durch Abschleifen oder Anlegen eines Wulstes hergestellt. Die Gefäße werden langsam abgekühlt und so erhärtet, um dann teils in erkaltetem Zustande, teils bei erneuter Erhitzung weiterer Bearbeitung unterworfen zu werden. Der für das Glas bezeichnende allmähliche Uebergang aus dem flüssigen in den festen Zustand, sowie die bedeutende Härte, die es in diesem besitzt, gestatten eine Mannigfaltigkeit der technischen Behandlung,

wie kein anderer Stoff, so daß schon dem alten Plinius das Glas als die bildsamste aller Materien erschien.

727. **Altertum.** Die ältesten Spuren der Glasmacherei führen uns nach Aegypten, in das 3. Jahrtausend vor Chr. In den Gräbern der 4. und 5. Dynastie finden wir schon Darstellungen von Glasbläsern. Die ursprüngliche Art des Glasgusses diente zur Herstellung farbiger Pasten, welche wie Edelsteine mit Schleifrad und Grabstichel bearbeitet wurden, zumeist aber zur Erzeugung von Schmuckperlen, die, zu Halsketten und Armbändern angereiht, von den seefahrenden Phöniziern aus dem Pharaonenlande geholt und anderen Völkern, bis in den hohen Norden, tief nach Afrika, Asien und Amerika hinein, vermittelt wurden. Auch nach der Erfindung des Blasens blieb das undurchsichtig-farbige Glas noch lange Zeit für Hohlgefäße feinerer Art vorherrschend, weil sich nur selten reines, von Metalloxyden freies Rohmaterial vorfand. Man erzielte zumeist nur bläulich-grünes Glas, das „Glas des Pharao". Näher als die Entdeckung von Entfärbungsmitteln lag die, durch eine Verstärkung des ursprünglichen Gehaltes an Metallen die Masse tiefer zu färben und so zu verschönern. Die chemische Untersuchung dieser, von den Aegyptern natürlich nur durch zufällige Erfahrung gewonnenen Färbemittel ergiebt die Bestätigung der noch heute geltenden Methoden, wonach als Hauptfärbemittel Kupferoxyde angewandt wurden. Je nach den Beimengungsverhältnissen und dem Grade der Erhitzung erhielt man durch sie verschiedene Arten von Blau, Rot und Grün, durch Braunstein Violett, durch Chlorsilber Gelb, durch Kupferoxyde Goldpurpur und Smaragdgrün, durch Magneteisenstein Schwarz, durch Zinnoxyd undurchsichtiges Weiß. Vollkommen farbloses, durchsichtiges Glas konnte man aus reinem Kiessande und gepulverten Kieselsteinen bereits zur Zeit der 26. Dynastie gewinnen. Die künstliche Entfärbung der gewöhnlichen Glassorten gelang jedoch kaum vor Beginn unserer Zeitrechnung in Alexandrien durch Zusatz von Braunstein (Manganoxyd) in bestimmten Mengen. Die syrischen Werkstätten, sowie die von Alexandrien aus in den letzten Jahrzehnten der Republik besiedelten Werkstätten Kampaniens und Roms, bemächtigten sich der neuen Errungenschaft und verpflanzten sie nach Spanien, Gallien und an den Rhein. Vom 1. Jahrhundert nach Chr. ab überwiegt die Farblosigkeit in der antiken Glasmacherei ebenso wie in der neuzeitlichen.

728. **Alabastra.** Unter den ägyptischen Ziergläsern bilden die Alabastra die zahlreichste Klasse. Es sind meist kleine, kugelige oder schlauchförmige Fläschchen für wohlriechende Oele, in der Ptolemäerzeit kommen die Formen der griechischen Amphora und Oenochoë hinzu. Die Verzierung besteht in verschiedenen Fadenmustern, meist auf dunklem, kobaltblauem, lackrotem oder schwarzem undurchsichtigem Grunde. Die Zeichnung ahmt Korbgeflecht, Schuppen, das gefiederte Blatt des Farnkrautes nach. Die Herstellungsweise war im wesentlichen folgende: Man legte auf die halbvollendete, noch heiße Glasblase Fäden von weißer, gelber, türkisblauer Farbe auf, ordnete sie mit dem Kamme, blies das Gefäß vollends aus und walzte es, so daß sich die Fäden in die Masse eindrückten. Die ältesten Alabastra reichen tief in die Pharaonenzeit hinein, die jüngsten sind aus alexandrinischen Werk-

stätten in ihrer Blütezeit unter den ersten römischen Kaisern hervorgegangen. Als eine der beliebtesten Ausfuhrwaren sind sie fast im ganzen Bereiche der Römerherrschaft zu finden, am häufigsten außer Aegypten in Cypern, Griechenland, Unteritalien und Etrurien, hier namentlich in Cerae, dem Hauptstapelplatze für ägyptische Waren.

729. **Mosaikgläser.** Gleichen Ursprunges sind flache oder halbkugelige Schalen, die von einem farbenreichen, teils durchsichtigen, teils undurchsichtigen Flachmuster von mannigfaltiger Zeichnung bedeckt, bezw. durchdrungen sind, die Mosaikgläser, gewöhnlich mit dem der venezianischen Glasmacherei entlehnten Namen „Millefiori" bezeichnet. Des reichsten Besitzes solcher kostbarer Gläser rühmen sich die Museen von Florenz, des Vatikans und des Louvre. Die älteren sind, wie die Alabastra, ägyptische Einfuhrware, während die jüngeren durch die in der ersten Kaiserzeit in Italien angesiedelten alexandrinischen Werkleute und deren Schüler hergestellt sind. Man unterscheidet verschiedene Arten von Mosaikgläsern. Die einen sind aus Abschnitten von Stabbündeln zusammengesetzt, in welchen Glasfäden verschiedener Farbe, oft einzeln oder in Gruppen, mit einem Ueberfange versehen, nach bestimmten Mustern nebeneinander gelegt, und durch einen gemeinsamen röhrenartigen Ueberfang verbunden wurden. Die daraus durch Quer-, Schräg- und Längsschnitte gewonnenen Plättchen und Streifen dienten teils in Metall gefaßt, als Schmucksachen, teils wurden sie in Hohlformen neben einander gelegt und durch eine von innen eingefügte Glasblase zu einer Schale verbunden. Pressung und Schliff vollendeten sie. Die Muster sind entweder regelmäßige Sternchen und Streublumen, oder unregelmäßige Flecken und Bänder (aus spiralförmig aufgerollten, mehrfach überfangenen Streifen geschnitten, die sog. Madreporengläser). Anstatt der Stabbündel verwandte man auch eine bunte, durch Splitter und Abfälle verschiedener Glassorten hergestellte Masse, welche, aufs neue zusammengeschmolzen, sich zum Blasen von Gefäßen mit allerlei Zufallmustern verwenden ließ (Lamination). Die besten Sorten sind jedoch nicht durch Blasen, sondern durch das Herausschleifen aus einer Masse in erkaltetem Zustande gewonnen, ein Verfahren, das erst vor etwa 10 Jahren durch die Compania Venezia-Murano wieder entdeckt wurde.



Fig. 85. Mosaikglas.

730. **Bandgläser** sind durch Längsschnitte aus mehrfarbigen Stabbündeln verzierte Kugelbecher, Kannen und Flaschen. Oft enthält ein Band in durchsichtigem Ueberfange farbige Streifen; durch spiralförmige Drehung verstrickten sich diese innerhalb der durchsichtigen Masse (filigranierte, Petinet- und Reticellagläser). Onyxgläser sind aus der Mischung von verschiedenfarbigen Glasstücken hervorgegangen, welche im heißflüssigen Zustande beim Ausblasen in drehende Bewegung geraten und sich rhythmisch zu Wellenbändern ausdehnen, wie etwa die Farben einer Seifenblase.

731. Ueberfanggläser. Die bereits bei den Mosaikgläsern angewandte Technik des Ueberfanges wurde gleichzeitig auf die Herstellung von Gläsern mit kameenartigem Reliefschmucke ausgedehnt, indem man dunkles Glas in weiße Glasmasse eintauchte und nach dem Erkalten die obere Schichte mit Schleifrad und Grabstichel bearbeitete. Am berühmtesten ist die Portlandvase im Britischen Museum geworden, eine Amphora aus dunkelblauem Glase mit weißem Ueberfang, aus welchem Reliefs von vollendeter Schönheit herausgeschliffen sind. Andere Arbeiten dieser Art befinden sich im Museum von Neapel, in den Uffizien, Bruchstücke in vielen anderen Sammlungen. Die mittelalterliche und neue Glaskunst hat vom Ueberfange nur bescheidenen Gebrauch gemacht, während China, dem im 4. Jahrhundert nach Chr. die antike Glastechnik von Syrien aus vermittelt wurde, ihn schon im Mittelalter glänzend zu handhaben verstand. Chinesische Arbeiten wurden wiederum die Vorbilder für die Ueberfanggläser von Tiffany, Gallé und Wolfers, so daß auch auf diesem Gebiete der „Kreislauf der Kunst“ geschlossen erscheint.

732. Geformte Gläser. Einfarbige und farblose Gläser (welch letztere oft durch Verwitterung einen regenbogenartigen Schimmer, die „Iris“, erhalten haben), erfuhren künstlerische Ausbildung durch Blasen in Formen, durch Eindrücke, Kniffe und Stacheln, durch Auflage von farbigen Fäden, Nuppen, Medaillons und anderem Zierat, durch Gravierung und Schliff, sowie durch Bemalung und Vergoldung. Unter den geformten Gläsern nennen wir zuerst die sidonischen Reliefgläser, die einzigen sicher datierbaren und beglaubigten Erzeugnisse der Werkstätten Phöniziens. Es sind Flaschen und Amphorisken, geschmückt mit Fruchtschnüren, Masken, Götterbüsten, Gegenständen der Arena, bezeichnet mit den Namen der Künstler, durchweg Griechen oder gräcisierten Orientalen der ersten Kaiserzeit. Ihnen stehen die breit-cylindrischen Sieges- und Trinkbecher mit umlaufenden Zirkusdarstellungen nahe, welche zu Beginn des 2. Jahrhunderts in der Normandie hergestellt wurden. Aus Alexandrien und Gallien stammen Fläschchen, deren Körper aus einer Medusenmaske oder einem Januskopfe gebildet wird, und größere Stücke in Gestalt von karikierten Negerköpfen und Affen mit trichterförmigem Eingusse, wie sie in rheinischen Sammlungen zu finden sind. Auch andere Natur- und Phantasieformen, menschliche Gliedmaßen, Tiere, Früchte, Blumen, Gladiatorenhelme, Schiffe, wurden nachgebildet. Eine Eigenart gallisch-rheinischer Werkstätten sind Kannen in Form von aufrechtstehenden oder liegenden Weinfässern.

733. Fadenverzierung. Sie besteht in ihrer einfachsten und ältesten Form im Umziehen des Randes, Halses und Fußes mit einem farbigen Reif, später in einer immer dichteren spiralförmigen Umwickelung einzelner Teile oder des ganzen Gefäßes. An Henkeln aufgelegte Fäden wurden mit der Zange in Wellen gelegt oder in spitzen Zacken ausgezogen. Becher mit hochgeschwungenen phantastischen Henkeln dieser Art, die „Calices alati“, wurden die Vorbilder der späteren venetianischen Flügelgläser. Eine sehr entwickelte Art der Fadenverzierung zeigen Gläser aus Kölner Werkstätten des 2. Jahrhunderts, so einige plattbauchige Kannen mit reichem far-

bigen Rosettenschmuck (Museen zu Köln, Straßburg, Kensington-Museum) und die Schlangenfadengläser, bei welchen der Faden ein eigentümlich phantastisches, manchmal an arabische Schriftzüge gemahnendes Schnörkelwerk in mehrfacher Wiederholung beschreibt.

Durch Aufguß flüssiger Glasmasse wurden Tierfiguren, Nuppen und Rosetten gebildet, diese nachträglich durch Aufpressen eines Modells ausgebildet, oft schon vorher gepreßt und fertig aufgesetzt (Potoria gemmata). Einer Trierer Werkstätte des 4. Jahrhunderts gehören die beiden im dortigen Museum und im Vatikan befindlichen Kugelbecher mit frei aufgelegten Fischen und Seetieren von vollendeter Naturtreue an, die einzeln für sich geblasen sind.

734. **Gravierung und Schliff,** welche bei den Ueberfanggläsern mit kaum wieder erreichter Meisterschaft geübt worden waren, fanden vom 3. Jahrhundert ab auch bei den Krystallgläsern Anwendung. In leichter Gravierung, welche nur die Umrisse, begleitet von kurzen Parallelstrichen, wiedergiebt, wurden Städteansichten, Jagden, mythologische und biblische Scenen dargestellt. Arbeiten dieser Art sind sehr zahlreich erhalten, namentlich in Rom und am Rhein, wo Köln und Trier die Hauptorte der Fabrikation waren. Der Schliff mit dem Rade diente zur Herstellung von Rosetten, Rauten und Bändern, sowie zur vollkommenen Fassettierung. Die Antike lieferte nicht nur darin, sondern auch im Figuren- und Ornamentenschliffe der neuzeitlichen Kunst die Vorbilder. Das beste erhaltene Stück mit intaglioartig vertieftem Relief, das durch Strahlenbrechung die Täuschung hervorruft, als sei es erhabene Arbeit, dürfte ein großes Fragment mit einer figurenreichen Zirkusscene aus dem Anfang des 3. Jahrhunderts in Trier sein.

735. **Netzgläser.** Glanzleistungen der Schleiftechnik sind die fälschlich „vasa diatreta“ genannten Kugelbecher, deren Außenseite ein an Drahtgeflecht erinnerndes gläsernes Netzwerk umgiebt, frei gearbeitet und mit dem Kerne bloß durch einzelne dünne Stege verbunden. Dieser seltsame Schmuck ist bei einzelnen Exemplaren mühsam aus dem Vollen mit dem Rade herausgearbeitet, bei anderen ist der äußere Mantel



Fig. 36. Netzglas.

mittels Durchbrechung für sich hergestellt und durch Glasstifte mit dem Kern verbunden (Pseudodiatreta). Beide Arten sind im 4. Jahrh. aus einer Kölner Werkstätte hervorgegangen und anderwärts nur selten nachgeahmt worden. In neuester Zeit hat eine Glashütte in Zwiesel (Bayern) einige vollkommen gelungene Kopien des Münchener Netzglases hergestellt.

736. **Bemalung und Vergoldung.** Die Anfänge beider finden sich in Aegypten. Aus römischer Zeit sind einige Arbeiten in Deckfarben und mehrere mit eingebrannter Schmelzmalerei erhalten. Häufiger aber ist die Vergoldung, sowie die Ver-

bindung von Gold mit Schmelzfarben, namentlich in den „fondi d'oro", den Goldgläsern, die in Rom und in Köln zahlreich gefunden worden sind. Es sind flache Schalen und Medaillons, die zwischen zwei farblosen Glasschichten ein Goldblättchen einschließen, auf welchem die Zeichnung unter Abschabung der überflüssigen Teile eingekratzt ist. Gewöhnlich ist das Bild von beiden Seiten sichtbar, oft sind aber sowohl der Hintergrund, wie auch einzelne Teile der Zeichnung farbig emailliert und nur für die Vorderansicht berechnet. Die Darstellungen geben ein reiches Bild des antiken Lebens und enthalten vielfach christliche Motive. Die fondi d'oro reichen vom Ende des 2. bis ins 5. Jahrhundert hinein. Nicht überfangen sind u. a. die Gold- und Emailmalereien einer in Köln gefundenen, jetzt im britischen Museum befindlichen Schale des 3. Jahrhunderts mit biblischen Scenen.

737. **Mittelalter.** Der außerordentliche Reichtum an Gläsern, den das römische Weltreich in allen seinen Teilen, namentlich im Orient, in Italien und Gallien (mit Einschluß der Rheinlande) hinterlassen hatte, macht sich bis tief in das Mittelalter hinein geltend. Die Germanen der Völkerwanderungszeit schätzten ganz besonders die farbigen antiken Gläser, ihre Fürsten legten sich Sammlungen von ihnen an. So sind z. B. die Gläser des langobardischen Fundes vom Castel Trosino (im Museo Civico in Rom), der in das 7. bis 8. Jahrh. versetzt wird, antiken Ursprunges. Der Becher Theodelindens im Schatze zu Monza ist ein römischer Kugelbecher aus Kobaltglas, der Gralsbecher in Genua eine achteckig geschliffene Schale aus Smaragdglas aus dem 3. Jahrhundert. Antike Kugelbecher wurden in Metallfassung oft als Meßkelche verwendet. Der Betrieb in den Glashütten war dabei nicht ausgestorben, namentlich am Rhein und in Gallien wurde nach römischen Rezepten weitergearbeitet. Aber die Feinheiten der Technik waren verloren gegangen, man beachtete z. B. bei der Entfärbung der Glasmasse weder die richtigen Maße im Zusatze des Braunsteines, noch des Hitzegrades und erzielte deshalb gewöhnlich eine bräunliche oder schmutzig olivgrüne Färbung. Als neue Form von Trinkgefäßen tauchte bei den Franken und Alemannen der Tummler auf, ein cylindrischer, unten gerundeter Becher und der Taschenbecher, ein größeres, mit hohlen schlauchförmigen Ansätzen versehenes Gefäß, dessen Schmuck sich allmählich aus den langgezogenen Nuppen antiker Becher entwickelt hatte. Die Verzierung mit Nuppen und Warzen, sowie die mit Spiralfäden und Ringen blieb nach antikem Vorbilde durch das ganze Mittelalter hindurch beliebt.

738. **Der Orient.** Stetiger als im Abendlande wirkte die römische Ueberlieferung im Oriente, an den alten Stätten der Glaskunst nach. Während Byzanz sich auf das pomphafte Glasmosaik beschränkte und für Luxusgefäße Edelmetall bevorzugte, fiel Alexandrien, Sidon und dem syrischen Lande nach wie vor in erster Linie die Aufgabe zu, für den Bedarf an Hohlglas zu sorgen. Die dortigen Werkstätten blühten unter sarazenischem Schutze weiter und lieferten unter anderem die kostbaren farbigen, mit Gold und Schmelzmalerei ausgestatteten Gefäße des Domschatzes von S. Marco in Venedig, mit ihrer merkwürdigen Mischung antiker und sarazenischer Motive. Wenn der

Mönch Theophilus und andere mittelalterliche Schriftsteller von „griechischem" Glase sprechen, so geschieht dies in keinem anderen Sinne und mit derselben Berechtigung, mit der die Nordländer früher die Schmuckperlen phönizisch nannten, die ihnen aus Aegypten von phönizischen Händlern zugebracht wurden. Griechische, d. h. byzantinische Händler waren es, die im Mittelalter das Abendland mit Glaswaren versorgten, die im Morgenlande größtenteils noch zur Römerzeit, aber auch in ihren Tagen in den alten Werkstätten entstanden waren. Die fehlerhaften, praktisch unausführbaren Vorschriften des Heraclius und Theophilus über die Vergoldung und Emaillirung, sowie über die Färbung von Gläsern beweisen, daß diese Schriftsteller über fremde, bei ihnen ungeübte Techniken vom Hörensagen oder nach eigener Reflexion berichten. Von der syrischen Küste aus ging die Kunst farbiger und emaillierter Gläser nach Damaskus über, wo sie vom 11. bis zum 14. Jahrhundert blühte und namentlich Lampen aus rotem und blauem Glase mit reichem Schmuck in Gold und Schmelzmalerei erzeugte. Orientalischen Ursprunges ist auch eine kleine Gruppe von geschnittenen Gläsern des 14. Jahrhunderts, die in deutschen Kirchenschätzen erhalten sind, zum Teil mit der Legende der hl. Hedwig in Zusammenhang gebracht und daher Hedwiggläser genannt werden. Ihre Verzierung bilden aus dem Vollen herausgeschliffene Tierfiguren, vermischt mit Wappenschildern, die durch schräges Unterschneiden und Fortschleifen des Grundes stark, jedoch ohne alle Modellierung, hervortreten. Sie stehen mit einer wohl noch antiken Situla im Schatze von S. Marco im Zusammenhange, deren oberen Teil eine Jagdscene in erhabenem Reliefschnitt einnimmt, während die untere von einem Netzwerke in der Art der Pseudodiatreta umgeben ist.

739. **Glasmalerei.** Dagegen hat das Abendland das Verdienst, schon im frühen Mittelalter die bisher unbekannte Kunst der farbigen Glasfenster ins Leben gerufen zu haben. In Deutschland datiert die erste urkundliche Nachricht über einen derartigen Schmuck im Kloster Tegernsee aus dem Jahre 999, doch ist es nicht ausgeschlossen, daß schon früher auf ehemals gallischem Boden farbige Kirchenfenster gemacht wurden. Sie bestanden aus kleinen, farbig durchsichtigen Glasstücken, welche durch Bleisprossen verbunden waren. Diesen Mosaikcharakter behielt die Fensterverglasung im 11. und 12. Jahrhundert während der Herrschaft des romanischen Stiles bei. Die einzelnen Scheiben sind in der Masse gefärbte Fritte, nur das Rot ist farbloses, mit einer dünnen Farbschichte überfangenes Glas, da man Rot durch Kupfer oder Eisen, den damals bekannten Färbemitteln, sonst nur in undurchsichtigem Zustande herstellen konnte. Gelb wurde durch Kohle, Blau durch Kobalt oder Eisen, Grün durch Kupfer erzielt. Für die Fleischteile verwandte man farbloses, später rosarotes Glas. Die Zeichnung der Ornamente und Figuren wurde auf farbigen Platten mit Schwarzlot, einer leichtflüssigen, aus Kupferasche (später Hammerschlag) und Bleiglas bereiteten Mischung hergestellt. Nach des Theophilus Schilderung entwarf der Künstler die Zeichnung des Fensters auf einer Holztafel, schnitt hierauf die den einzelnen Farben des Musters entsprechenden Glasstücke mit einem

heißen Eisen zu, legte sie auf die Tafel auf und malte mit Schwarzlot die inneren Linien der Zeichnung, Gesichtszüge, Finger, Gewandfalten, Musterungen nach. Mit dem Schwarzlote wurden auch Flächen schraffiert oder ganz geschwärzt und daraus sgraffitoartig Lichter, Ornamente und Buchstaben herausgekratzt. Die so behandelten Scheiben wurden in einem Brennofen gebrannt und dann durch bleierne Sprossen zusammengefügt. Nicht immer gelang es, eine Farbe auf ein Feld zu beschränken, oft mußte es in kleinere Stücke geteilt und durch „Notbleie" verbunden werden. Auf diese Weise erzielte man teppichartige Flächendekorationen, deren Farben infolge der Kleinheit der Muster und der dunklen Umrisse der Bleifassung leicht zu einem harmonischen Ganzen zusammenstimmten. Alles Körperliche ist in den Figuren vermieden, die architektonische Umrahmung vollkommen ornamental aufgelöst, ohne Schatten und perspektivische Wirkung. Viele Fenster entbehren figürlichen Schmuckes und beschränken sich auf ein System von Bändern, Streifen und aufsteigendem Pflanzenwerk, das sich aus Rosetten rhythmisch entwickelt. Die strengen Cisterzienser brachten die Grisaillen in Uebung, ornamentale Fenster, welche bis auf einige farbige Knotenpunkte und Streifen nur mit Schwarzlot auf farblosen Scheiben durchgeführt sind. Mit dem Uebergange zur Gotik weicht das teppichartige Prinzip immer mehr dem architektonischen. Schon die Form der Fenster, die immer höher und schlanker wurden, die mit Maßwerk gefüllten Spitzbogen, drängten auf dieses hin. Ueppige, in lebhaftem Farbenglanze strahlende Scheinarchitekturen türmten sich empor, eine Reihe schlanker, in Fialen ausklingender Baldachine trug die statuarisch gebildeten Gestalten, zugleich beanspruchte die Heraldik immer mehr Raum. Nur in den Hintergründen blieb der teppichartige Charakter. Am Ausgange des Mittelalters wird auch die architektonische Anordnung durchbrochen, die Figuren verlangen immer mehr Bewegungsfreiheit. Die von gemalten Pfeilern begrenzten Nischen werden für die Aufnahme großer Bildercyklen in wagrechte Streifen zerlegt, schließlich greifen die lebhaft bewegten Gestalten ohne Rücksicht auf architektonische Trennung in andere Felder über. Die Entwickelung wäre ohne große Erleichterungen und Verbesserungen der Technik nicht möglich gewesen. Zum Schwarzlot traten als sogenannte „Glasmalerfarben" noch Blau, Grün und Gelb (auch Chlorsilber oder Schwefelsilber). Das rote Ueberfangglas lernte man ausschleifen und die herausgehobenen farblosen Stellen mit Gelb oder Blau bemalen. Auf blaue Scheiben trug man Gelb auf und erzielte so Grün. Auch Blau und Grün konnte als Ueberfang behandelt und durch Ausschleifen und Bemalen verziert werden. Vor diesen Errungenschaften mußte das Mosaikartige der romanischen Fenster weichen. Viele Bleifassungen wurden überflüssig, man konnte mit größeren Flächen arbeiten und diese durch Bemalung und Ueberfang variieren. (Beispiele: 13. Jahrhundert. **Kunibertskirche in Köln, Dom zu Straßburg, Elisabethkirche in Marburg, St. Lorenz in Nürnberg, Dom zu Amiens.** 14. Jahrhundert. **Dom zu Köln** (Hauptwerke), **Katharinenkirche zu Oppenheim, Münster zu Freiburg, Dom zu Regensburg, Dom zu Chartres, Rheims, Bourges.** 15. Jahrhundert. Zahlreiche Glasfenster

in Nürnberg, Ulm, Nördlingen, Lübeck, St. Viktor und St. Paul in Paris, Dom zu Canterbury, Kirche zu Jadeshall u. a.)

740. **Renaissance. Venedig.** Die bemerkenswerteste Erscheinung, die sich im späten Mittelalter auf dem Gebiete der Glaskunst vorbereitete, ist die Wiederaufnahme der antiken Techniken in Venedig. Schon die seit dem 13. Jahrhundert schwunghaft betriebene Herstellung falscher Perlen (Conterien) aus langen Glasstäben, welche in kleine Stückchen zerhackt wurden, legt dafür Zeugnis ab, daß die antike Technik des Mosaikglases in den Werkstätten der Lagunen bekannt war, wahrscheinlich durch orientalische Vermittlung. In Alexandrien und Damaskus lernten die Venezianer auch eine blühende Hohlglasindustrie kennen, deren Formen und Verzierungen, Vergoldung und Schmelzmalerei, für sie vorbildlich wurden. Die venezianischen Gläser des 14. und 15. Jahrhunderts sind zumeist „à la façon de Damas" hergestellt, grün, blau, rubinrot, ambragelb, und mit Gold und Email verziert. Sie zeigen noch etwas eckige, schwere Profile. Daneben kommen auch schon krystallhelle Gefäße und freie Bildungen in Form von Fischen und anderen Tieren vor. Zu Ende des 15. Jahrhunderts wurden die orientalischen Muster bereits selbständiger verwertet, unter dem Einflusse, den die Antikensammlungen der Humanisten auf das gesamte Kunstschaffen auszuüben begannen. Antike Gemmen, Goldgläser, Medaillen veranlaßten die Herstellung der „Hochzeitsbecher" (Coppe nuziale), mit medaillonartigem Schmuck von Brustbildern, Wappenschildern und Friesstreifen mit Triumphzügen. Sie sind mit Gold und Schmelzfarben aufgemalt und meist von Schuppenornamenten eingefaßt. Zu den Flachdekorationen kommt im 16. Jahrhundert die Vergoldung von Reliefs zum Schmucke von Gläsern hinzu. Eine Klasse dickwandiger, farbiger Glasschalen enthält, in den Boden eingelassen, vergoldete Reliefs, welche aus der farbig-durchsichtigen Masse mit prächtiger Wirkung hervorleuchten. Sie stellen Dogenbildnisse, Profilbüsten von Männern und Frauen, mythologische Scenen von mehreren Figuren dar. In neuerer Zeit sind sie von Salviati trefflich nachgebildet worden. Man modellierte eine runde Platte in Relief, formte sie ab, goß sie in Glas und überzog das Glasrelief mit Blattgold und zwar nicht bloß an den erhabenen Teilen, sondern vielfach auch an der ganzen Oberfläche. Das so gewonnene Medaillon wurde innen auf den Boden einer Glasschale gelegt und das Ganze farbig überfangen.

741. **Mosaikgläser.** Die bei der Conterien-Erzeugung gewonnene Fertigkeit im Herstellen des Mosaikglases befähigte die Venezianer schon zu Ende des 14. Jahrhunderts zur Nachbildung der antiken Millefiori. Die Schalen sind, wie die alten, mit Mosaikplättchen belegt, anfangs jedoch nicht abgeschliffen, sondern durch einen farblosen Ueberfang von außen geglättet. Um den Rand legte man gewöhnlich einen Reif aus gedrehtem Fadenglas. Die Nachbildung der aus dem Vollen herausgeschliffenen Mosaikschalen gelang, wie oben erwähnt, erst in unseren Tagen. Auch die antiken Bandgläser und Onyxgläser erstanden aufs neue, jedoch unter stärkerer Verwendung von Gold, das man entweder als Schaumgold auf die halbfertige Glasblase legte und durch Aufblasen zerriß, so daß es sich in Stäubchen auf der ganzen Fläche zerstreute, oder in Flittern

und Streifchen in die Glasmasse einbettete. Im 16. Jahrhundert erfand man das Aventuringlas, das eine ähnliche Wirkung durch Ausscheiden von Kupfer in der Masse erreichte, und das Eisglas (krackeliertes Glas) in verschiedenen Farben, welches durch rasches Eintauchen der Blase in kaltes Wasser vor dem Ausblasen erzeugt wurde.

742. **Fadengläser.** Ihr besonderes Gepräge bekommt jedoch die venezianische Glaskunst durch die aufs höchste gesteigerte Ausbildung der antiken Fadentechnik im Laufe des 16. Jahrhunderts. Die Verschlingungen und Verstrickungen der farbigen und weißen in durchsichtige Glasmasse eingebetteten Fäden sind unendlich mannigfaltig. Man verwandte nicht nur geradlinige Fäden, sondern setzte in gewissen Zwischenräumen Stäbchen ein, die aus mehreren spiralförmig zusammengedrehten Fäden bestanden. Alle wurden nebeneinander in eine Hohlform gereiht und durch eine Glasblase verbunden. Durch Drehen der Blase um ihre Achse erhielten alle Stäbchen eine spiralförmige Windung. Wenn man die Blase, ehe sich die Stäbchen ganz festgesetzt hatten, noch einmal in der entgegengesetzten Richtung drehte und dann umstülpte, erhielt man ein Netzwerk von gekreuzten Fäden, welches kleine Luftbläschen einschloß. Einfacher als das Anreihen der Fäden in einer Hohlform war das auf einer Marmorplatte, über die man die Glasblase hinwegrollte. So wurden Schüsseln bis zu 55 cm Durchmesser, Pokale mit künstlich gewundenem Fuße, Fruchtschalen mit einem Drachen als Ständer, Trinkgläser mit hohem spitzkegeligem Kelche gebildet, an Henkel und Fuß Blumen, Blätter und die charakteristischen Flügel angesetzt, mit ihren seltsamen, aus weichem Glase mit der Zange geformten Ansätzen — gleichfalls nach antikem Muster. Dazu kamen allerlei Bizarrerien, Tiergestalten, Schiffe, Türme und Burgen aus Glas. Die Werkstätten arbeiten im 16. und 17. Jahrhundert hauptsächlich mit farblos-durchsichtigem Glase; farbig sind jedoch oft die Kelche der Pokale, die eingelassenen Fäden, die frei angesetzten Blumen und anderer Zierat.



Fig. 37. Venezianisches Flügelglas.

Im 16. Jahrhundert erfand Andrea Vidaore die Kunst, Glasperlen an der Lötrohrflamme herzustellen, wodurch die Conterie neuen Aufschwung nahm. In derselben Zeit legten die beiden Danzolo dal Gallo den Grund zu der berühmten venezianischen Spiegelfabrikation. Die Spiegel wurden anfangs aus großen Glasblasen hergestellt, die man zu Cylindern formte, aufschnitt und auf einer Marmorplatte ebnete, später durch Guß. Den deutschen und flandrischen Wettbewerb hemmte man aber nicht durch technische Verbesserungen, sondern durch kunstvolle Behandlung des Rahmens, der zuerst aus Elfenbein und Holz geschnitzt, später aus geschliffenem Glase selbst hergestellt wurde.

Die Glaskunst wurde eine der ergiebigsten Quellen des Reichtumes der Lagunenstadt. Venezianische Glaswaren ergossen sich über alle Teile der Welt. An vielen Orten zeigte sich das Bestreben, der stei-

genden Einfuhr, die fast einem Monopole glich, durch Gründung von Werkstätten nach venetianischer Art entgegenzutreten. Im 16. Jahrhundert wurden Arbeiter aus Murano in verschiedenen Ländern diesseits der Alpen gegen hohen Lohn angesiedelt, u. a. in Köln, Lüttich, Antwerpen, in Schlesien. Venetianische Glasmacher legten im 17. Jahrhundert selbst in Persien Hütten an. Die Arbeiten dieser Leute sind vollkommen denen gleich, welche in Venedig selbst entstanden, sie blieben aber im Abendlande ohne Wirkung auf die heimische Produktion; nur in Schlesien wurde die Technik des Fadenglases auf deutsche Formen übertragen und mit Schmelzmalerei verbunden.

743. **Deutschland.** Die deutsche Hohlglasindustrie arbeitete im 16. Jahrhundert wie im Mittelalter vorwiegend mit grünem und olivenfarbigem Material. Sie besetzte nach altem römisch-rheinischem Brauche die Trinkgefäße mit kräftigen Nuppen, Knöpfen und Ringen. Die unregelmäßigen Glasbrocken, welche man am Rhein im 4. und 5. Jahrhundert in die Wandungen der Becher eingedrückt hatte, verwandelten sich beim Krautstrunke, einem tonnenartigen Trinkgefäße, zu Kieselsteinchen. Die edelste Form der Trinkgefäße zeigt der Römer. Die Bezeichnung tauchte erst zu Ende des 16. Jahrhunderts auf und wurde auf verschiedene Arten von Weingläsern angewandt, welchen durchweg Formen der alten gallisch-rheinischen Keramik und Glasmacherei entsprechen. Die seit dem 30jährigen Kriege übliche Form des Römers ist die des antiken Kugelbechers, der einen Untersatz von Holz oder Bronze hatte. Der Fuß ist nicht, wie bei den neuzeitlichen Nachbildungen geblasen und mit einem Spiralfaden umwickelt, sondern über einem Holzkern frei durch die dicht anschließenden Windungen des Fadens hergestellt. Eine vergröberte, für Bier berechnete Abart des Römers ist der Igel. Andere Gefäßformen sind: Der Angster (angustum), eine Kugelflasche mit engem Halse und trichterförmigem Mundstücke; der Hals wurde verdoppelt und verdreifacht, ja manchmal sind sechs Hälse ineinander verschlungen. Der Kutrolf (Kutter) war, wie der antike Guttus, von dem er den Namen ableitet, gleichfalls eine enghalsige Flasche, welche die Flüssigkeit tropfenweise heraustreten ließ; der Hals war wie der eines Kranichs gebogen. Als Spechter bezeichnete man schlanke cylindrische Gefäße, welche in Formen geblasen sind und senkrechte oder schräge Rippen, manchmal auch rautenförmige in Streifen geordnete Vorsprünge zeigen. Das Paßglas ist, wie sein Name andeutet, ein durch wagrechte Ringe eingeteilter Becher von cylindrischer Form. Aehnlich sind Krause und Kufe. Die Stampe hatte abgestutzte Kegelform mit Stengelfuß, wie unsere Branntweingläser. Das Brüderlein ist gleich seinen antiken Vorbildern eine Flasche mit zwei und mehr Mündungen, welchen ebenso viele Abteilungen im Innern entsprechen. Dieses Vexierglas wurde dadurch hergestellt, daß der Glasbläser mehrere Pfeifen zugleich in den Mund nahm und in sie hineinblies, so daß sich die Blasen an den Berührungsstellen abplatteten und Scheidewände bildeten. Aus der Antike ist auch die Form der Tonne oder des Fäßchens herübergenommen. Das Magelein gleicht dem Kugelbecher, hat aber einen eingestochenen Fuß, so daß es stehen kann. Zu den Bizarrerien gehört der Stiefel, den schon Fischart

erwähnt. Die Hauptstätten der deutschen Glasmacherei waren die waldigen Gegenden des Niederrheines, Böhmerwald, Fichtelgebirge, Spessart und die dem Riesengebirge und den Sudeten benachbarten Gebiete Schlesiens.

744. Schmelzmalerei. Unter den genannten Gläserarten erhielten namentlich die cylindrischen, walzenförmigen, deren größere Exemplare „Willkommbecher“ genannt werden, bunte Bemalung mit Schmelzfarben. Als ältestes Datum fand sich bisher auf ihnen das Jahr 1547 aufgemalt. Um diese Zeit war in Venedig die Emailmalerei fast erloschen und hat jedenfalls auf das Aufblühen dieser Kunst in Deutschland keinen Einfluß geübt, denn Stil und Gegenstände sind hier urdeutsch. Es kamen vielmehr die technischen Fortschritte der einheimischen Malerei auf Glasfenstern auch dem Hohlglase zu statten. Im Gegensatze zu der Fenstermalerei, welche durchsichtige Schmelzfarben verwendet, sind die Gefäße durchweg mit dickem, undurchsichtigem Farbenauftrage versehen (Kleckmalerei). Unter den bemalten Gläsern verraten die Fichtelberger ihren Ursprung durch die Darstellung des „Ochsenkopfes“, jenes dicht bewaldeten Berges im Fichtelgebirge, an dessen Fuß Bischofsgrün, der Hauptort der Glasmacherei, liegt. An den Seiten des Berges zeigen sich die Köpfe der Tiere des Gebirges, über dem Gipfel ist ein großer Ochsenkopf gemalt, dem Fuße entströmen die vier Flüsse Main, Eger, Naab und Saale. Die Fichtelberger sind sämtlich aus farblosem Glase gefertigte cylindrische Humpen und in der 2. Hälfte des 17. und im 18. Jahrhundert entstanden. Nach den Darstellungen unterscheidet man ferner die Adlerhumpen. Sie sind mit dem großen, doppelköpfigen Reichsadler verziert, der das ganze Gefäß umspannt und auf seinen Schwingen 48 Länderwappen und die der sieben Kurfürsten trägt. Auf der Brust ist der Reichsapfel, darüber manchmal ein Kruzifix aufgemalt. Das älteste, in Laxenburg befindliche Stück trägt die Jahreszahl 1547, die meisten stammen jedoch erst aus dem 17. Jahrhundert. Die Kurfürstengläser sind Willkommbecher, auf welchen der Kaiser und die Kurfürsten entweder sitzend oder zu Pferde dargestellt sind, in letzterem Falle meist in zwei Streifen übereinander. Auch ganze Sätze zu acht Bechern wurden angefertigt, einer mit dem Kaiserbilde, die andern mit dem eines einzelnen Kurfürsten geschmückt. Ebenso gab es nicht nur Apostelhumpen mit der Darstellung der zwölf Apostel, sondern auch Sätze von



Fig. 38. Humpen.



Fig. 39. Humpen.

zwölf Bechern mit je einem Apostel. Besonders zahlreich sind die Innungshumpen und Zunftbecher mit Sinnbildern und Sinnsprüchen der Gewerbe, dann Hochzeits- und Taufbecher mit Schilderungen aus der Bibel, mit Allegorien und Scenen aus dem Leben in den charakteristischen Trachten aus der Zeit des 30jährigen Krieges, ferner Wappenbecher. Zu diesen zählen die besonders fein ausgeführten, aber erst dem 18. Jahrhundert angehörigen Hofkellereigläser, welche in den Kellern der polnischen Könige aus sächsischem Hause benützt wurden. Neben der bunten Bemalung übte man im 17. Jahrhundert auf Gefäßen auch die Grisaillemalerei mit Schwarzlot, welche von Johann Schaper († 1670 in Nürnberg) in den nach ihm benannten Schapergläsern zur höchsten Vollkommenheit ausgebildet wurde. Auf kleinen cylindrischen Bechern aus farblosem Glase führte er mit Hilfe der Lupe und mit feinstem Pinsel Landschaften, Städteansichten und Figuren, bald schwarzgrau, bald in warmem Sepiatone durch und bezeichnete sie mit vollem Namen oder seinen Anfangsbuchstaben. Selten finden sich über der Zeichnung farbige Lasuren. Geschickte Nachahmer fand Schaper noch im 18. Jahrhundert, wo seine Manier mit Vergoldung vereinigt wurde. Im allgemeinen sinkt die Schmelzmalerei von der Mitte des Jahrhunderts technisch und künstlerisch immer mehr, am längsten erhält sie sich bei Apothekergläsern, Schnupftabak- und Branntweinflaschen.

745. **Die Glasmalerei auf Fenstern** nahm zu Beginn der Renaissance wieder eine neue Richtung. Die Malerfarben wurden immer zahlreicher und gestatteten nicht nur eine fast vollkommene Modellierung und Abtönung der aus farbigem Glase hergestellten Flächen, sondern führten zu dem weiteren Schritte, das ganze Bild mit Schmelzfarben auf farblosem Glase auszuführen. Die frühere mosaikartige Teilung der Fenster in kleine, verbleite Scheiben konnte aufgegeben oder brauchte doch nur so weit beibehalten zu werden, als es die Rücksicht auf größere Sicherheit vor dem Zerbrechen erforderte. Damit fiel der Teppichstil der romanischen Zeit und der architektonische der Gotik, der Glasmaler konnte sich so frei wie der Tafelmaler bewegen. Das rein Malerische, naturwahre Farbe, vollendete Modellierung und Schattenwirkung wurde zur Hauptsache. An Stelle der gemusterten Hintergründe trat die Landschaft. Freies, der Renaissance-Architektur entlehntes Ornament, Medaillons, Fruchtschnüre, Zierschilder, Putten, mit Laubwerk verzierte Nischenwölbungen und Pilaster bilden die Umrahmung der figürlichen Darstellungen. Der neuen Art öffnen sich außer den Kirchen die Stadthäuser, die Innungsstuben, die Wohnräume der Bürger. Im Zusammenhange mit den Malereien der gläsernen Zunftbecher entstehen die kleinen Kabinettscheiben, mit Wappen, Handwerksemblemen und Sprüchen, mit biblischen und mythologischen Scenen, Erinnerungen an Familienfeste, welche die Bürger in die Rathäuser und Zunftstuben stifteten, mit welchen sie sich bei besonderen Anlässen beschenkten. Entwürfe bedeutender Künstler, wie des Kölner Meisters von St. Severin, Lucas von Leydens, Dürers, Kranachs, dienten der Glasmalerei als Vorbilder. Neben Deutschland und Frankreich, wo diese Kunst seit jeher am meisten gepflegt worden war,

nimmt nun auch Italien, das im Mittelalter in ihr nichts Nennenswertes geleistet hatte, ebenbürtigen Anteil, zuerst mit den allerdings von Deutschen ausgeführten Fenstern von Sta. Maria Novella in Florenz. Die Kabinettmalerei auf kleinen Glasscheiben blieb eine deutsche Besonderheit. Namentlich in der Schweiz, wo Holbein, Urs Graf, Niclas Manuel für sie Zeichnungen lieferten, entstanden vortreffliche Arbeiten, die in der Farbe, der kräftigen Linienführung, der sorgfältigen Durchbildung der Einzelheiten, der Technik im vollsten Maße gerecht werden und zugleich die dekorative Pracht des neuen Stiles zu glücklichem Ausdrucke bringen. Am besten sind die Arbeiten Christoph Maurers und der Brüder Stimmer. Bis tief in das 17. Jahrhundert hinein wurden Kabinettscheiben gemalt, außer in Basel, Zürich, St. Gallen, auch in Nürnberg, Augsburg und anderen deutschen Städten. Im 18. Jahrhundert erlosch die Glasmalerei, bei Bauern erhielt sich aber die Sitte des Fensterschenkens noch länger. (Die hervorragendsten Kirchenfenster des 16. Jahrhunderts sind die von St. Sebald in Nürnberg, der Katharinenkirche in Braunschweig, der Dome von Bremen und Antwerpen, von St. Gudula in Brüssel, St. Viktor in Paris, St. André und St. Godard in Rouen u. a.)

746. **Glasschliff.** Diese von der Antike so meisterhaft geübte Technik war im Mittelalter von den Sarazenen wieder aufgenommen worden und erhielt sich im Abendlande, außer bei der Verzierung überfangener Fensterscheiben in der Kunst der Edelsteinschneider. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts war Nürnberg darin hervorragend, auch Mailand und Florenz. Zur Herstellung von Prachtgefäßen aus Bergkrystall berief Rudolf II. die Brüder Miseroni aus Mailand, den Nürnberger K a s p a r L e h m a n n und dessen Schüler Georg Schwanhard an seinen Hof nach Prag. Da man in Venedig bereits die Schleifarbeit mit dem Rade auch auf Glas übertragen hatte, — bei den Spiegelrahmen — konnte es nicht ausbleiben, daß auch in Deutschland dieser Schritt gemacht wurde, nachdem es gelungen war, helles hartes Krystallglas herzustellen. Kaspar Lehmann hat bereits selbst Glas geschnitten und wenn er auch nicht, wie seine Zeitgenossen meinten, diese Kunst erfunden hat, so fällt ihm doch das Verdienst zu, durch Verbesserungen am Schleifrade den Schnitt von Hohlglas erleichtert zu haben. Er begründete damit den neuen Kunststil des Glases, welcher im Laufe des 17. Jahrhunderts der bisherigen Vorherrschaft der venetianischen Glaskunst ein Ende machte. Die vornehmsten Sitze der neuen Kunst wurden das nördliche deutsche Böhmen und die angrenzenden Teile Schlesiens, daneben beteiligten sich auch Nürnberg, Regensburg, Wien, Berlin, Potsdam an ihr. Da die Technik stärkeres Glas und kräftigere, reich bewegte Umrisse benötigte, gab man im allgemeinen die bisher vorherrschenden Walzenformen auf und griff zu denen des venetianischen Pokales, den man jedoch derber und massiger gestaltete. Das Material der böhmischen Gläser ist reines Krystallglas, weit feiner und heller als das der Emailgläser und der venetianischen, aber auch viel schwerer. Im Gegensatze zum orientalischen Glasschliff ist der böhmische mit seltenen Ausnahmen der vertiefte Intaglioschliff, in welchem Spätrenaissance und

Barockranken, Fruchtschnüre, Blumen, Wappen, Landschaften und Figuren ausgeführt wurden. Im Ornamente sind lambrequinartige Bildungen, Muscheln und Gitterwerk besonders beliebt. Rokokoornament findet verhältnismäßig spät Eingang. Unter den Städteansichten finden sich oft böhmische und schlesische Industrieorte, unter den figürlichen Schlachtenbildern aus dem siebenjährigen Kriege, Jagden, Schäferscenen, Genrebilder aller Art. Das Ornamentale ist gewöhnlich sehr gut ausgeführt, während bei den Figuren die Kunst des Glasschneiders häufig versagte. In die Vollendung eines Glases teilten sich mehrere Leute. Der „Schleifer" hatte die Gefäße von der Pfeife abzusprengen, abzukanten und zu glätten. Vertiefte Kanneluren, Brillantschliff und andere Fassettierungen besorgten die „Fassettenschneider". Kugel- und Sternschliff (kreisförmige und ovale Ausschnitte und Strichel, sowie die daraus zusammengesetzten Rosetten), ferner der Muschelschliff (ovale oder runde Abschlüsse von Kanneluren) fielen den „Kuglern" zu.

747. **Kunckelgläser.** Der Glasschliff wurde gewöhnlich auf farblosem, selten auf gefärbtem Krystallglas ausgeführt. Zu diesen gehört das Rubinglas, das nach seinem Erfinder Johann Kunckel, dem Alchymisten des Großen Kurfürsten, benannt wird. Dem Altertum war ein Glas „haematinum" bekannt, dessen Blutfarbe durch Goldpurpur hergestellt wurde (einer Lösung von Gold in Königswasser), während man gewöhnliches Rot durch Kupferfeile erzielte. Das Mittelalter wandte zur Herstellung der Fensterscheiben mit rotem Ueberfange nur letztere an. Kunckel stellte Gläser von schweren kräftigen Formen her, die er mit Goldpurpur auch smaragdgrün zu färben wußte. Durch Fassonierung mit dem Rade wurde das prächtige Feuer des Materiales erhöht. Manche Gefäße wurden in vergoldetes Silber gefaßt, mit Filigran und Edelsteinen geschmückt. Auch nach Kunckels Tode wurden Rubingläser in den Glashütten der Pfaueninsel bei Potsdam, später in Zechlin angefertigt. Zu Ende des 18. Jahrhunderts war das Geheimnis der Herstellung verloren gegangen, man begnügte sich wieder mit der Färbung durch Kupferprotoxyd und erzeugte so Ueberfanggläser, die man ausschliff und mit Gold verzierte. Erst in neuerer Zeit wurde das Rubinglas durch Rauter in Ehrenfeld bei Köln wieder eingeführt.

748. **Gravierung.** Die Antike war in der Gravierung des Glases durch technische Schwierigkeiten behindert, ihr standen hierzu nur stählerne Zeiger und Feuersteinspitzen (Ostracit) zur Verfügung. Die Linien der Zeichnung sind deshalb weder so tief noch so scharf, wie dies im 16. Jahrhundert durch den Gebrauch der Diamantspitze möglich wurde. Die in Deutschland, Holland und Venedig ausgeführten, nicht sehr zahlreich erhaltenen Arbeiten tragen hauptsächlich figürlichen Schmuck, der in leichten Umrissen mit kurzer Schraffierung ausgeführt ist. Die Ornamente enthalten fortlaufende Bandmotive. Anstatt der Strichmanier kommt im 18. Jahrhundert auch die Punktierung vor. Da meist dunkelgrüne Gläser zur Gravierung gewählt wurden, hebt sich die Zeichnung hell vom Grunde ab.

749. **Vergoldung und Hinterglasmalerei.** Häufiger ist die Gravierung in Verbindung mit Vergoldung und Bemalung angewandt worden. Im Altertume hatte man dabei dieselbe Methode,

wie beim Vergolden von graviertem Metallgerät. Ueber das gravierte Bild wurden Goldblättchen gelegt und so eingedrückt, daß die gravierten Linien sich in dem Goldüberzuge abzeichneten und in diesem leicht nachgezogen werden konnten. Darauf wurden alle Teile des Goldbelages, welche nicht zur Deckung der Figuren dienten, abgeschnitten. Das Blattgold mußte auf Glas mit Gummi oder Eiweiß aufgeklebt werden, schabte sich aber leicht ab, wenn es nicht durch einen Ueberfang geschützt war. Im 17. und 18. Jahrhundert überstrich man die gravierte Zeichnung an Gläsern mit Firnis und legte Blattgold auf. Eine andere Art bestand darin, erst in das Blattgold die Zeichnung sgraffitoartig einzukratzen, wie bei den antiken fondi d'oro. Daß diese Art auch im Mittelalter üblich war, beweist der Traktat Ceninnis über die Malerei aus dem 14. Jahrhundert. Er schildert, wie man zum Schmucke von Reliquienbehältern mit Eiweiß Goldblättchen auf die Rückseite von farblosen Glastafeln befestigen und darauf mit einer scharfen Spitze Zeichnungen auskratzen könne. Ein Ueberzug mit Oelfarbe erschien dann von vorn als farbige Zeichnung und schützte zugleich das Blättchen von hinten. Aehnlich verfuhr man im 17. Jahrhundert in Deutschland. Kunckel legte auf die Außenseite von Krystallgläsern Blattgold mittels Borax und Gummi auf und radierte feine Figuren mit der Nadel hinein. Diese Arbeiten hatten keinen Ueberfang, ebensowenig die in Schlesien, auf der Pfaueninsel bei Potsdam und in den Zechliner Hütten hergestellten Gläser, deren geschliffene Verzierungen mit Gold dekoriert wurden. Am besten geschützt war die sog. Zwischenvergoldung an Gläsern, die im 18. Jahrhundert zumeist aus Glashütten des deutschen Böhmerlandes und Schlesiens hervorgegangen sind. Die Gläser bestehen aus zwei Gefäßen, von welchen das eine genau in das andere größere hineinpaßt. Das größere wurde innen mit Lackfarbe, meist rot, bemalt in diese mit der Nadel die Zeichnung eingekratzt und hierauf Blattgold aufgelegt, so daß dieses auf der Außenseite durch die radierten Stellen leuchtete. Das kleinere wurde auf der Außenseite vollkommen mit Blattgold überzogen, das mit Leinöl oder Firnis befestigt wurde, in das größere eingesetzt und dann die Ränder gekittet und poliert, so daß die Gläser wie aus einem Stück erscheinen. Manchmal wurde das kleinere Gefäß außen vergoldet und darüber das Muster des Bandachates aufgemalt. Nach der Zusammensetzung sah man von außen die goldene Zeichnung auf Achatgrund, von innen die spiegelnde Goldfläche. Eine andere im 18. Jahrhundert geübte Methode bestand darin, in die Gläser breite Ringe und Medaillons mit Vergoldung und farbigem Schmuck einzusetzen. Die Gläser wurden außen an bestimm-

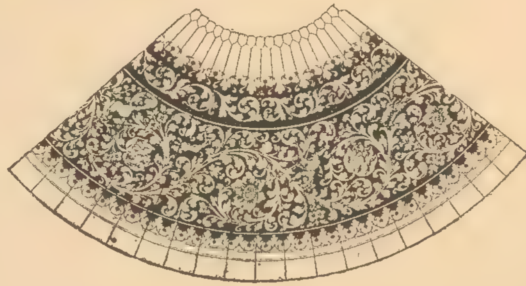


Fig. 40. Zwischengoldglas.

ten Stellen ausgeschliffen, diese mit Gold überzogen, dann diese genau in die passenden Einsatzstücke auf der Innenseite mit einem Goldsgraffito und darüber mit einer Schichte roten Lackes versehen. Nachdem sie mit Kitt in den Glaskörper befestigt waren, erschienen von außen goldene Figuren auf leuchtend rotem Grunde, innen breite Goldstreifen und Medaillons. Bei diesen Arbeiten, welche meist von reizvoller Wirkung sind, ersparte man das schwierige Einbrennen des Goldes und der Farben, sowie das Zusammenschmelzen von zwei und mehr Glasschichten. Wie die vom Kardinal Wiseman in einer englischen Glasfabrik angestellten Versuche erwiesen, rollt sich das nach antiker Art hergestellte Goldbild sehr leicht auf, wenn man es überfangen oder an das erhitzte Glasgefäß anpressen will. Nur centrale und gleichmäßig starke Erhitzung und größte Geschicklichkeit beim Anblasen des Ueberfanges liefert die günstigen Ergebnisse, die in neuerer Zeit Salviati erzielt hat.

750. **Hinterglasmalerei.** Die Verbindung von Gold und Farbe tritt auch bei Gläsern auf, die von französischen Händlern als „verres églomisés“ bezeichnet wurden. Die deutschen Namen für diese Art sind Pauschmalerei oder Hinterglasmalerei. Gläser, welche auf der Innenseite bemalt waren und das Bild durch die farblose Gefäßwand durchblicken ließen, kannte bereits die Antike, nach der früher mitgeteilten Schilderung Cenninis auch das Mittelalter. Im 16. und 17. Jahrhundert wurde diese Technik namentlich in Nürnberg und Schlesien geübt. Die Farben wurden mit Lavendelöl zubereitet und mit einem Lacküberzuge versehen. Auch Wasserfarben, mit Eiweiß oder Leimwasser eingerieben, haben diesem Zwecke gedient. Zum Unterschiede von den Zwischengoldgläsern sind hier die Figuren gemalt und der Hintergrund vergoldet. Auf diese Weise wurden Becher, vornehmlich aber flache Scheiben und Glaskästchen ausgestattet.

751. **Neuzeitliche Glaskunst.** Zu Ende des 18. Jahrhunderts hatte man in England ein vorzügliches Krystallglas (Flintglas) herzustellen begonnen, das mit dem böhmischen in die Schranken trat. Seine Eigenschaft, im Fassettenschliff das Licht in Regenbogenfarben zu brechen, verleitete dazu, den bisherigen künstlerischen Tiefschnitt aufzugeben und sich mit dem simpeln Brillantschliffe zu begnügen. Da man dazu noch stärkeres Glas brauchte als bisher, wurden die Formen der Gefäße noch massiger und plumper. Die künstlerische Verzierung beschränkte sich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts auf die Nachahmung von Porzellan durch undurchsichtig weißes, sogenanntes Milchglas, auf welches man Figuren und Landschaften malte. Guß und Pressung, fabrikmäßig betrieben, traten an die Stelle der freien geblasenen Arbeit. Erst Salviati gelang es, diese durch Wiederbelebung der alten venetianischen Glaskunst zu neuen Ehren zu bringen und in gleich erfolgreicher Weise war Lobmeyr thätig, der Musterarbeiten nach Art der altböhmischen geschliffenen und vergoldeten Gläser hervorbrachte und zugleich mit feinstem Geschmacke die Emaillierung im Sinne der Damaszener und Venetianer behandelte. In Deutschland hat die Ehrenfelder Glasfabrik viel zur Hebung der neueren Glaskunst beigetragen, indem sie der üblichen Schleuderware Nachbildungen römisch-rheinischer und altdeutscher Gläser entgegenstellte.

Das fabrikmäßig Gebundene, das diesen Erzeugnissen im Gegensatze zu den Arbeiten Muranos anhaftet, wurde in jüngster Zeit durch die mit echt künstlerischer Freiheit hervorgebrachten Schöpfungen Karl Koeppings überwunden, die sich an die antik-venetianische Art, weniger in den Formen, als in der Behandlung anschließen. Meisterhafte Technik entwickeln, wie bereits bemerkt, Emil Gallé in Nancy, Tiffany in New York, Wolfers in Brüssel im Ueberfangglas, das sie nach chinesischen Mustern bearbeiten. Seit Tiffanys Erfindung des Opaleszentglases — durch Ueberfang und Aufguß in den mannigfaltigsten Farbenspielen schimmernde Glasscheiben — ist auch die Fensterverglasung in ein neues Stadium getreten. Die zu Beginn unseres Jahrhunderts durch mechanisches Kopieren von Oelgemälden ganz stillos gewordene Glasmalerei ist nun wieder durch eine Art von Mosaikglas ersetzt, das fern von jedem Naturalismus durch große, weithin leuchtende, in der Nähe reizvoll belebte Flachmuster eine teppichartige dekorative Wirkung anstrebt.

Handweberei

von

M. Brinckmann

752. **Weben** ist ein rechtwinkliges Durchkreuzen eines Fadensystems, der „Kette“, mit einem zweiten Fadensystem, dem „Einschlag“. Die Kette, auch Aufzug genannt, wird „aufgebäumt“; der Einschlag „eingeschossen“, mittels Schiffchen, Spulen oder auch einfach mit der Hand. Die Verbindung von Kette und Einschlag nennt man „Bindung“. Die Lage der Kette ist eine aufrechte oder wagrechte, man unterscheidet daher den aufrechten und den wagrechten Webstuhl. Jeder dieser Webstühle besteht aus einem festen Rahmenwerk, in das Querwalzen eingelassen sind, die mit Handgriffen, Zahnrädern und Schneppern versehen, beliebig gedreht oder festgestellt werden können. Die Walzen haben je eine über ihre ganze Länge sich hinziehende Rille, eine „Nute“. Die Kettfäden laufen beim aufrechten Webstuhl von oben nach unten, beim wagrechten von hinten nach vorn über die Walzen, die „Webebäume“. Der untere, respektive der vordere Webebaum wickelt das fertige Gewebe auf, „Zeugbaum“; von dem oberen, respektive hinteren Webebaum läuft die Kette ab, „Kettbaum“. Bei längeren Geweben kann eine dritte Walze nötig werden, auf die sich in diesem Falle nach Ueberlaufen der früher „Zeugbaum“ nunmehr „Brustbaum“ genannten Walze das Gewebe aufrollt. Zwischen Kett- und Zeugbaum resp. Brustbaum passiert die Kette die „Litzen“ und das „Webeblatt“. Die „Litzen“ sind gleichlange, in der Mitte zu einer Oese verknotete Doppelbindfäden; sie werden auf zwei Stäbe gezogen; eine Reihe von Litzen an zwei Stäben heißt „Schaft“. Das „Webeblatt“ ist ein Stahl-, Messing- oder Holzkamm mit beiderseits geschlossenen Zähnen. Der Dichtigkeit der Zähne „Riet“ entspricht die Zahl der Kettfäden. In einen schweren Holzrahmen eingelassen, bildet das Webeblatt die zum Anschlagen des Gewebes dienende „Lade“. Beim aufrechten Webstuhl haben Litzen und Webeblatt horizontale, beim wagrechten Webstuhl vertikale Lage. „Schäfte“ werden meistens nur beim wagrechten Webstuhl angebracht, und zwar mindestens zwei. Sie werden miteinander im Gleichgewicht über Rollen aufgehängt und nach unten durch Schnüre mit Trittbrettern verbunden.

Dem Weben voran geht „das Aufbäumen der Kette“.

Hierbei unterscheidet man der

Reihenfolge nach folgende Handgriffe. Das „Spulen“, das „Lesen“, das „Scheren“, das „Abnehmen“ und das „Aufwinden“. An Geräten sind hierzu notwendig: Die Garnwinde; zwei kleine in senkrechten Stützen übereinander drehbare Trommeln, oder ein um eine senkrechte Mittelachse drehbares, sich von der Mitte aus schirmartig ausbreitendes Gestell von Stäben. Das Spulrad; ein mittels Handkurbel drehbares, mit einer Achse für aufzusteckende Spulen (Garnrollen) verbundenes Schwungrad, meist auf einem Untersatz mit kleinem Spulenbehälter. Der Spulenständer; ein Rahmen mit Reihen herausnehmbarer Achsen zum Aufstecken aufgespulter Garnrollen. Der Scherrahmen; meist ein großes, um eine Mittelachse drehbares Rahmengestell, zwischen dessen senkrechte Leisten an zwei beliebigen Stellen je ein mit Pflöcken versehenes Querholz eingesetzt wird. Das Lesebrett; eine handliche Holzscheide mit Reihen von Löchern. Der Oeffner; ein grober Kamm mit zweiseitig in Leisten liegenden Zähnen; eine Leiste abnehmbar, so daß Fäden in die Zähne eingelegt werden können.

753. Das Aufbäumen der Kette. (Spulen). Die Kettgarnsträhnen werden von einer Garnwinde durch Drehen des Spulrades abgewickelt und auf eine Garnrolle gespult. (Lesen). Die Fadenenden der auf den Spulständer gesteckten Rollen werden durch die Oesen des Leseblattes gezogen, paarweis zusammengeknotet und darauf alle Fadenpaare um ein und denselben Pflock eines der Querhölzer des Scherrahmens gehängt. (Scheren.) Man dreht nun den Scherrahmen und rollt die so vereinigten, einen „Gang“ bildenden Fäden vom Spulständer ab, indem man sie in Schraubenwindung um den Scherrahmen legt, macht beim zweiten Querholz des Scherrahmens kehrt und dreht in gleicher Weise zurück, wobei man beachtet, daß die Kette abwechselnd über oder unter den Pflöcken liegt, also die Fäden sich kreuzen: das „Kreuz“.

Die Länge der Windungen vom Ausgangs- bis zum Endpflock ist die Länge der Kettfäden. Die Anzahl der Gänge und die Anzahl der zu einem Gang vereinigten Fäden ergiebt die gesamte Kettfadenzahl.

Zur Uebertragung der Kettfäden auf den Kettbaum werden, um die „Kreuz“bildung nicht zu zerstören, die Pflöcke durch Schnüre ersetzt. Wo sich der letzte Pflock in dem abgenommenen Strang des Kettgarnes befand, steckt man einen Stab, die „Fitzrute“, durch die Kette klemmt sie mit demselben in die Nute des Kettbaums, verteilt die Fäden mit Hilfe des Oeffners und windet sie auf den Kettbaum, steckt nun an Stelle der letzten Kreuzfäden „Kreuzhölzer“ durch die Kette, schneidet die Enden auf und steckt sie, die durch die Kreuzhölzer in vordere und hintere Fäden getrennt sind, unter Beachtung dieser Trennung durch die Litzen und den Kamm, und befestigt sie im Zeugbaum. Die Kette ist nun aufgebäumt; das Weben kann beginnen.

754. Das Weben. Zur Herstellung eines Gewebes braucht der Weber neben seinem fertig aufgebäumten Webstuhl: Spulen für die Einschlagfäden; Schiffchen zur Aufnahme solcher Spulen; einen Spanner, einen verstellbaren, an den Enden mit Zähnen versehenen Stab zum Breithalten des Gewebes. Im allgemeinen bedient man sich des wagrechten Webstuhls, auf dem sich alle Techniken herstellen lassen. Der aufrechte Webstuhl pflegt nur für

Gobelin und Knüpftechnik verwendet zu werden.

755. Wagrechter Webstuhl mit „Schäften". Jeder zweite Kettfaden ist abwechselnd durch die Litzen mit ein und demselben Schaft und Tritt verbunden. Durch Treten werden die Schäfte gehoben und gesenkt, und indem die eine Fadenreihe niedergeht, die andere sich hebt, wird eine für den Einschlagsfaden nötige Oeffnung, das „Fach" gebildet. Durch dieses Fach schnellt der Weber mit der einen Hand von rechts nach links das Schiffchen, das er mit der andern Hand auffängt. Ein neuer Tritt wechselt das Fach, die Lade wird kräftig gegen den Einschlagsfaden geschlagen und das Schiffchen geht zurück, also von links nach rechts hinüber.

Mit dem Schaftwebstuhl können nur solche Gewebe bequem hergestellt werden, die zu ihrer Musterung keiner allzugroßen Verschiedenheit in der Hebung der Kettenfäden, demnach keine allzugroße Anzahl von Schäften und Tritten verlangen. In Fällen, wo reiche Musterung eine zu große Anzahl von Schäften verlangen würde, ergänzte man die Schäfte durch eine leicht übersehbare, handliche Vorrichtung, durch „Züge".

756. Wagrechter Webstuhl mit „Zügen". Die Litzen hängen lose, durch kleine Gewichte beschwert, an Bindfäden, den „Hebern", die durch ein Brett „Harnisch" geführt sind. Oberhalb des Harnisch werden alle Heber, welche gleichzeitig gehoben werden sollen, mit einer zur Decke des Arbeitsraumes hinaufführenden Korde verbunden, „Schwanz". Der Schwanz läuft eine Strecke unter der Decke horizontal hin. Mit ihm sind vertikale sogenannte „Halsschnüre" verbunden, an denen der Weber zieht, um die Auswechslung der Fäden zu bewirken. Bisweilen verrichtet eine zweite Person das Ziehen. Im übrigen hat der Arbeiter genau wie beim Schaftwebstuhl zu verfahren. Der Zug bildet das Fach, der Einschlagsfaden wird von rechts nach links durchgeführt und nach Schließung des Faches angeschlagen.

757. Jacquard-Webstuhl. Eine wesentliche Vervollkommnung dieses Zugwebstuhls, derart, daß das Heben der Litzen und Kettfäden selbstthätig erfolgen kann, bietet der nach seinem Erfinder benannte Jacquard-Webstuhl. Die „Korden" sind mit Hakenstäbchen „Platinen" verbunden, die durch eine einfache Schiene, das seinerseits mit einer Trittvorrichtung in Verbindung stehende „Messer", gehoben werden können. Damit nun die „Platinen", Korden, Kettfäden, die nicht gehoben werden sollen, dem Messer ausweichen, ist jede Platine durch die Oese einer horizontalen Nadel gesteckt, die von dem Schlag eines Prismas getroffen werden, oder diesem Schlag durch Hineingleiten in ein Loch des Prismas ausweichen kann. Das Prisma hat so viel Löcher als Nadeln vorhanden sind. Eine je nach dem Muster gelochte, über das Prisma rollende Karte, hindert einen Teil der Nadeln in das ihnen gegenüberliegende Loch des Prismas hineinzugleiten, so daß diese Nadeln, zurückgeworfen, die an ihnen befestigten Platinen zum Ausweichen veranlassen, folglich die mit den betreffenden Platinen in Verbindung stehenden Kettfäden nicht gehoben werden. Nähere Einzelheiten z. B. die Tretvorrichtung, die Bewegung des Prismas und das Ablaufen des Kartenbriefes zu erklären, würde über den Rahmen dieses Abrisses hinausgehen, doch erhellt daraus, daß jeder Kettenfaden seine eigene Platine haben, die Zahl der Karten unbegrenzt sein

kann, sich jedes noch so komplizierte Muster auf dem Jacquard-Webstuhl herstellen läßt.

758. Muster. Die auf dem Webstuhl auszuführenden Muster werden vorher in einer Zeichnung, „Patrone“, dargestellt, von der der Weber die Kett- und Eintragsfäden abliest, danach die Anordnung des Webstuhles trifft. Man bedient sich für die Muster eines, in zwei Richtungen rechtwinklig mit Parallellinien bedeckten Patronenpapiers. Natürlich genügt es, nur ein alle Eigentümlichkeiten des Musters enthaltendes Stück, aus dessen Wiederholung sich das Muster zusammensetzt, „Rapport“, aufzuzeichnen. In der Anordnung der Kettfäden ist das Muster vorbereitet. Beim Weben wird es mechanisch durch Durchschießen der Einschlagsfäden über die ganze Breite hervorgerufen.

Fachbildung, Durchschießen der Einschlagsfäden und Festschlagen derselben sind die wesentlichen Vorgänge des Webens. Je nach der Art, wie der Einschlagsfaden die Kette durchläuft und abbindet, unterscheidet man verschiedene Bindungen. Die einfachste Art der Bindung ist, jeden zweiten Kettfaden durch den Einschlag zu binden. Die sogenannte „Leinen- oder Taffetbindung“. Ist nur jeder dritte, fünfte oder siebente Kettfaden durch den Einschlag gebunden, so haben wir „Köper“-bindung, wenn die Bindungen untereinander schräge Reihen bilden; „Atlas“-Bindung, wenn die Bindungen zerstreut liegen. Die Einschlagsfäden gehen also beim Köper und Atlas über mehrere Kettfäden hinweg, „flotten“.

Bei den „gemusterten Stoffen“ kann man solche unterscheiden wo

1) die Verbindung gleichartiger Kett- und Einschlagsfäden Grund und Dessin zu einem untrennbaren Gewebe verbinbinden (z. B. Drell- und Damast-Stoffe);
2) wo vom Grundgewebe unabhängige, andersfarbige, nur zum Muster gehörige Einschlagfäden eingewebt sind (broschierte Stoffe);
3) wo getrennt vom Grundgewebe besondere Kettfäden eingewebt sind (aufgelegte Stoffe);
4) wo zwei aufeinanderliegende Ketten, teilweise getrennt, teilweise zusammen verwebt sind und durch die Art des Zusammenwebens das Muster hervorgerufen wird: (Beiderwand, Doppelgewebe).

Zu den broschierten Stoffen gehören auch solche Stoffe, deren Musterfäden für sich, oft mit der Hand eingelegt sind: auf dem Webstuhl gestickte Stoffe.

Mit der fortschreitenden Technik hat sich der Maschinenbetrieb des Webstuhls mit wagrechter Kette bemächtigt, der schon als Handwebstuhl, wie die Einführung des Jacquard-Stuhles zeigt, mehr und mehr einer mechanischen Vervollkommnung entgegen ging.

759. Der aufrechte Webstuhl. Auf seiner ursprünglichen Stufe stehen geblieben, noch heute ausschließlich dem Handbetriebe dienend, ist der aufrechte Webstuhl. Der Hauptunterschied gegenüber dem wagerechten Webstuhl besteht darin, daß bei den Techniken des aufrechten Webstuhls das Muster nicht durch die Art, wie die Kettfäden zur Hebung gelangen, vorbereitet ist und nicht immer ein und derselbe Einschlagsfaden über die ganze Breite der Kette führt, sondern, daß je nach Farbe und Form des Musters der Einschlagsfaden beliebig gewechselt werden kann. Also, daß der farbige Wechsel der Einschlagsfäden das Muster erzeugt,

während die Bindung der Kettfäden — abgesehen vom Knüpfungsknoten — durchgehend ein und dieselbe nämlich Leinenbindung ist. Aus dem Absetzen der Einschlagsfäden ergiebt sich, daß mehrere Arbeiter an demselben Stück nebeneinander arbeiten können. Die Fachbildung ist beim aufrechten Webstuhl so eingerichtet, daß sich entweder auf dem Hinweg stets ein offenes Fach vorfindet und nur auf dem Rückweg durch Vorziehen oder Zurückdrängen einer über die ganze Breite des Webstuhls gehenden, jeden zweiten Kettfaden fassenden Litze, oder ebensolcher einzelner Litzenbündel ein Fach gebildet wird; oder aber auf keinem Wege ein offenes Fach vorhanden ist, jedoch Litzen und Schnüre die Möglichkeit geben, es auf jedem Wege zu bilden. Der Anschlag erfolgt meistens durch Schlagen mit einer Gabel.

760. **Knüpftechnik nach orientalischer Art.** Diese Technik stellt gewissermaßen eine Uebergangsform zwischen den Arbeitsweisen auf wagerechtem und aufrechtem Webstuhl dar. Sie hat durchgehenden Einschlag für die Grundbildung des Gewebes; das Muster wird aber aus einzelnen Fäden in die Kette geknüpft. Zum Einknüpfen dienen stärkere Wollfäden, der Grund besteht aus dünnerem Leinen, Baumwollgarn oder anderem Material. Das Schuß- und Knüpfgarn hängt in Knäueln an einer Stange vom Kettbaum herab. Je nach Bedarf wird eine entsprechende Fadenlänge abgeschnitten. Die Knüpfungen verbinden je einen vorderen und hinteren Kettfaden. So viele Knüpfungen nebeneinander die gleiche Farbe haben, werden von demselben Faden fortlaufend ausgeführt. Auf eine Reihe Knüpfungen folgen je nach der Dichtigkeit des Teppichs zwei oder mehrere Reihen Einschlagsfäden, je zwei Knüpfungsreihen werden mit der Schere zu gleichmäßigem Plüsch beschnitten. Die Muster der Knüpfteppiche werden nach Patronen, nach gewebten Proben oder — im Orient — nach Kommando ausgeführt.

761. **Gobelin-** besser allgemeiner zu bezeichnen als **Bildweberei.** Leinenbindung bei einer Kette und einem Einschlag von ungleicher Stärke und meist verschiedenem Material. Die feinere Leinen- oder Baumwollkette wird von dem stärkeren Wolleinschlag vollkommen bedeckt. Die Kette prägt sich in Form von Rippen in dem fertigen Gewebe aus. Das Weben ist mehr mechanische Thätigkeit.

762. **Norwegisches Bildweben,** wie es neuerdings auch in Deutschland wieder geübt wird. Die Kettfäden sind durch ein Sperrholz getrennt, daher auf dem Hinwege offenes Fach, auf dem Rückwege muß das Fach durch Vorholen jedes einzelnen Kettfadens mit dem Finger gebildet werden. Die Einschlagsfäden laufen aus kleinen Knäueln ab. Das Muster kann ein Typenmuster sein. Jedes Quadrat entspricht dann einer bestimmten Anzahl Kettfäden und einer größeren Anzahl Einschlagsreihen. Die Einschlagsfäden werden über so viele Kettfäden, als das Muster für eine Farbe vorschreibt, eingehängt. Jede Farbe wird nur durch die Kette geführt, wo sie im Muster zu Tage tritt. Bei dem Aufführen der Quadrate würden also zwischen den verschiedenen Farben Lücken entstehen; um diese zu vermeiden, arbeitet man so, daß die Knäulchen zweier Farben sich begegnen, und läßt immer die linke Farbe über die rechte greifen, ehe sie von rechts nach links zurück und die rechte Farbe von links nach rechts zurückgeht. Wegen dieses Verbindungsschlages zwischen den

benachbarten Farben muß natürlich trotz des Absetzens der Farben über die ganze Breite des Gewebes gearbeitet werden. Dieses reihenweise Aufschichten des Musters hat dieser Technik zur Unterscheidung von dem eigentlichen Bildweben in Deutschland den zutreffenden Namen

763. **Schichtweben** eingetragen. Bei den eigentlichen Bildgeweben befindet sich das Muster in Ausführungsgröße hinter den Kettfäden und wird nach Augenmaß nachgewebt. Bei diesen Mustern kann jede Form für sich gewebt werden. Die schrägen oder geschwungenen Linien setzen sich aus vielen kleinen Abstufungen zusammen, in die die Abstufungen der Nachbarformen genau einpassen. Zwischen zwei Farben bleiben meist Lücken bestehen, aber diese sind so klein, daß man sie nur gegen das Licht gesehen wahrnehmen kann. Nur an steilen und senkrechten Linien werden die Farben wie beim Schichtgewebe verbunden. Das Vorwegarbeiten einzelner Farben, ehe die Nachbarfarben gearbeitet sind, ist ein Grund, warum beim Bildweben nicht mit einer Lade, sondern mit einer Gabel angeschlagen wird. Neu ein- oder austretende Fadenenden bleiben, so weit sie nicht schon beim Weben verbraucht sind, auf der Rückseite hängen und werden nachträglich mit der Nadel in den Stoff eingezogen, so daß die modernen norwegischen und deutschen Bildgewebe gleichseitig sind.

764. **Die Gobelintechnik** ist nur die Form der Bildweberei, wie sie sich in der Manufacture des Gobelins zu Paris erhalten hat. Die Bezeichnung ist übergegangen auf alle den gleichen Charakter zeigende, hervorragend feine, rippige, dem Muster nach vollkommene Gemälde darstellende Bildgewebe. Der Art der Herstellung nach unterscheidet man bei Gobelins „haute-lisse-“ und „basse-lisse“-Gewebe, je nachdem dieselben nämlich mit hoch angebrachter Litze, d. i. auf aufrechtem, oder mit niedrig angebrachter Litze, d. i. auf wagrechtem Webstuhl gearbeitet sind.

765. **Der haute-lisse-Weber** sieht das Muster nicht durch die Kette, dagegen sind die Umrisse desselben auf die Kette übertragen, der Karton selbst befindet sich hinter oder neben dem Weber, der zur Prüfung der Arbeit von seinem Platze aufstehen und vor die andere Seite des Webstuhls treten muß, da er bei der Arbeit die Rückseite des Gewebes vor sich hat. Das Einschlagsgarn ist auf Spulen (Klöppel) aufgewickelt. Das Fach muß beim Hin- und Zurückgehen vorgeholt werden; bei größeren Flächen greift der Weber zu diesem Zweck in die Litzen, bei kleineren hebt er die Fäden mit Spule und Stichel. Der Anschlag erfolgt mit dem Stichel oder mit einer Gabel.

766. **Der basse-lisse-Weber** hat ebenfalls die Rückseite seines Gewebes vor sich. Da er nun nach dem unter der Kette liegenden Karton arbeitet, muß die rechte Seite des Gewebes das Spiegelbild des Kartons ergeben. Dieses ist der einzige Umstand, der, falls der Karton bekannt ist, festzustellen ermöglicht, ob ein alter Gobelin haute-lisse- oder basse-lisse-Gewebe ist. Trotz des Vorteils von Schäften, die dem basse-lisse-Weber ein rascheres Arbeiten gestatten, ist man von der Benutzung eines wagerechten Webstuhls für die Herstellung von Gobelins mehr und mehr abgekommen, und wendet ihn in Frankreich vornehmlich nur noch für kleinere Stücke, Stühlbezüge u. s. w. an.

Spitzenklöppelei.

767. Das Klöppeln ist eine Flechtarbeit. Ihr Material bilden Leinen-, Woll-, Seiden-, Gold- oder Silberfäden.

Notwendige Geräte sind:
Ein walzenförmiges Kissen von ca. 14 cm Durchmesser zu 20 cm Länge, das frei beweglich, auf kranzartiger Unterlage liegt, oder länger und von kleinerem Durchmesser, um seine auf oder in einer gepolsterten Unterlage befestigte Achse drehbar ist. Klöppel, d. h. gedrechselte, handliche, 9—14 cm lange Spulen. Messingstecknadeln, ein Klöppelbrief.

Der Klöppelbrief: ein hellfarbiger, auf Stoff geklebter Papierstreifen, etwas breiter als das Muster.

Einfache Muster werden auf Millimeterpapier gezeichnet und durch Stechen auf den Klöppelbrief übertragen. Sie erscheinen vorgestochen auf dem Klöppelbrief. Die Stiche bezeichnen die Stellen, an denen beim Klöppeln Nadeln einzustecken sind. Die geschwungenen Linien feinerer Muster müssen frei aufgezeichnet werden. Die Klöppelbriefe feiner Muster werden während der Arbeit gestochen, weil die Stellen, an denen es notwendig wird, Nadeln einzusetzen, nicht vorher zu berechnen sind.

Der Klöppelbrief wird um die Mitte des Klöppelkissens befestigt, Anfang und Ende müssen den Rapport des Musters wiedergeben, was bei ungeeignetem Umfang des Kissens durch eine Unterlage zu erreichen ist. Das Garn wird mit der Hand oder mittels einer kleinen Spulmaschine auf die Klöppel gewickelt. Um das selbstthätige Ablaufen der Klöppel zu verhüten, bildet man folgendermaßen eine Schlinge:

Man nimmt den aufgespulten Klöppel in die Rechte, den Faden zwischen Daumen und Zeigefinger der Linken, führt ihn über Zeige- und Mittelfinger, dann zurück zum Daumen und steckt den Klöppel von vorn nach hinten durch die Schlinge. Nunmehr können die Klöppel nur nach Auflockern der Schlinge sich weiter abspulen.

Haben alle Fäden die gleiche Länge, knotet man je vier zusammen um eine in den Anfang des Klöppelbriefes gesteckte Nadel.

Die verschiedenen Fadenverschlingungen, die man nun mit den Klöppeln ausführt, nennt man Schläge.

Halbschlag: Klöppel 1, 2, 3, 4 dreht man gleichzeitig mit der rechten und linken Hand so, daß der rechte Klöppel jeden Paares über den linken tritt, 4 über 3, 2 über 1; verkreuzt darauf Klöppel 1 des linken mit Klöppel 4 des rechten Paares.

Ganzschlag: Eine Wiederholung des Halbschlags.

Aus mehreren mit denselben Klöppeln ausgeführten Halbschlägen entsteht die vierteilige Flechte.

Halbschläge, ausgeführt mit nebeneinanderhängenden Klöppelpaaren ergeben den Netz- oder Gimpenschlag: 1. Halbschlag, Paar 1 und 2; 2. Halbschlag, Paar 2 und 3; 3. Halbschlag, Paar 3 und 4. So fort in geraden Reihen von links nach rechts, hier 1 Nadel; rechts nach links, 1 Nadel u. s. w. Netzschlag innerhalb einer Spitze wird mit den übrigen Fäden verbunden durch Vertauschen des letzten Klöppelpaares einer Reihe mit einem außerhalb des Netzschlags befindlichen Klöppelpaar.

Löcherschlag: schrägreihig; 1 Drehung sämtlicher Klöppelpaare; 1 Halbschlag, Paar 2 und 3, Nadel, Halbschlag derselben Paare, 3. Paar tritt aus; Halbschlag, Paar 2 und 1, Nadel, Halbschlag derselben Paare; Halbschlag Paar 4 und 5, Nadel, Halbschlag derselben Paare; Halbschlag Paar 4 und 3, Nadel u. s. w. bis

Paar 1 durch; Halbschlag mit Paar 6 und 7 u. s. w. u. s. w.

Die Nadeln dienen den Fadenverschlingungen zum Halten. Die Klöppelschläge sind an die Löcher des Klöppelbriefs zu leiten, die Nadeln, während man die Klöppel mit der linken hält, vor Ausführung der letzten Kreuzung, mit der rechten Hand senkrecht in das Loch zu stecken. Die letzte Kreuzung umschließt die Nadel. Bei fortschreitender Arbeit zieht man die ersten Nadeln heraus. Erst nach Abschneiden der die Fäden beschwerenden Klöppel kann man alle Nadeln aus der fertigen Arbeit entfernen.

Netz- und Löcherschlag sind nur zwei Arten vieler verschiedener Schläge, die als Grundnetze oder Ziernetze im Muster vorkommen: Tüllgrund, Valenciennesgrund, Brüsselergrund u. a. m.

Nicht netzartige, sondern feste Schläge besonderer Art sind der Leinen- und Formenschlag.

Leinenschlag: Gerade Arbeitsreihen von links nach rechts, rechts nach links; 1 durchgehendes Klöppelpaar: Lauffäden. Alle übrigen Klöppel: Rißfäden, vertreten die Stelle der Kette beim Weben.

Formenschlag: Leinenschlag mit 1 Lauffaden, die Rißfäden dicht bedeckt, nicht leinenartige, sondern rippige Gobelinwirkung.

Spinnen: Beliebtes spinnenförmiges Ziermotiv, leinenschlagartig mit nacheinander ein- und austretenden Klöppelpaaren um 1 Mittelnadel gearbeitet.

Nach Frauberger „Spitzenkunde“ sind Klöppelspitzen technisch einzuteilen in: Flechtspitzen; Hauptbestandteil die vierteilige Flechte.

Formenschlagspitzen: Formenschlag-Muster; Flechte-Verbindung.

Leinenschlagspitzen: Leinenschlag-Muster; Formenschlag- und Flechte-Verbindungen.

Leinenschlagspitzen mit Netzgrund: Das Leinenschlagmuster nicht mehr durch kräftige Stege, sondern durch tüllartigen Netzgrund verbunden.

Ziernetzspitzen: feinlochige Ziernetze auch innerhalb des Leinenschlagmusters mannigfaltig verwendet: Valenciennes, Malines, Brüsseler Spitzen.

Nicht alle Arten von Klöppelspitzen, aber die meisten sind durch diese Gruppen zutreffend eingeordnet. Die große Mannigfaltigkeit der Textiltechniken, nicht zum wenigsten der Spitzentechniken machen es außerordentlich schwierig, sie unter wörtliche Begriffe zu fassen und zu beschreiben.

Buchbinderei und Lederarbeiten

von

Dr. Jean Loubier

768. Die **Aufgabe** des Buchbinders besteht darin, die einzelnen bedruckten oder beschriebenen Bogen eines Buches zusammenzufassen und mit einer schützenden Decke zu versehen.

769. Das **Material,** das der Buchbinder verarbeitet, ist Leder, Pergament, gewebte Stoffe und Papier, die Bindemittel sind Leim und Kleister. Die Werkzeuge des Handbetriebes werden wir bei der Schilderung der einzelnen Arbeiten kennen lernen, der moderne Großbetrieb mit Maschinen muß hier unberücksichtigt bleiben.

770. Planieren, Schlagen, Falzen. Die Arbeit des Buchbinders beginnt heutigen Tags damit, daß er die gefalzten Druckbogen zusammenheftet. In früherer Zeit waren mit den „roh", d. h. ungefalzt aus der Druckerei gelieferten Bogen noch einige Vorarbeiten zu machen.

Zunächst mußten, da die Buchdrucker ungeleimtes Papier zu verwenden pflegten, die Druckbogen in Leimwasser getränkt, „planiert" werden. Um das Zusammenkleben der Bogen zu vermeiden, wurde ein Zusatz von Alaun in das Leimwasser gethan. Nach dem Trocknen folgte das Schlagen der Bogen mit dem schweren eisernen Schlaghammer, wodurch das durch den Druck rauh gewordene Papier wieder geglättet wurde, eine Manipulation, die heute die Buchbinderwalze verrichtet. Eine nicht zu starke Lage Bogen wird zwischen zwei Zinktafeln gelegt und durch die beiden Cylinder der Walze geführt. Darauf werden die Bogen mit dem Falzbein zusammengefaltet, „gefalzt". Wird der Bogen, Kolumne genau auf Kolumne, einmal gefalzt, so erhält man die 2 Blätter des Folio-Formats, zweimaliges Falzen ergiebt die 4 Blätter des Quart-Formats, dreimaliges Falzen die 8 Blätter des Oktav-Formats. Die jetzt kaum noch vorkommenden Formate Duodez und Sedez bestehen aus 12 und 16 Blättern. Nach dem Falzen kommen die Bogen, damit sie gleichmäßig eben werden, unter die Handpresse und werden außerdem noch einmal geschlagen oder gewalzt. Darauf werden sie nach den aufgedruckten Signaturen in die richtige Reihenfolge gelegt, kollationiert, und sind nun zum Heften fertig.

771. Zum **Heften** bedient sich der Buchbinder der Heftlade (Fig. 41). Je nach der Größe der Blätter werden in die Lade 3—5 Hanf-

schnüre eingespannt, und an diesen Schnüren, den sogen. Bünden, werden die Bogen in der Weise aufgereiht oder geheftet, daß der Heftfaden aus Hanfzwirn durch den

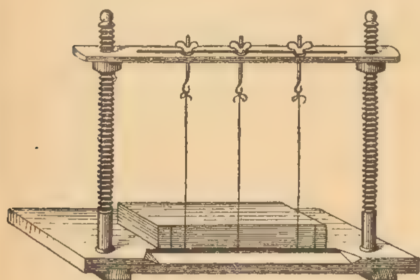


Fig. 41. Heftlade.

Bruch der Bogen von innen nach außen und dann von außen nach innen um die Bünde herumgeführt wird. Eingeführt wird der Faden ca. 1—2 cm vom unteren Rande entfernt, am sogen. Fitzbund (d. i. falscher Bund ohne Bundschnur) und ebenso am oberen Fitzbund herausgeführt und in den folgenden Bogen eingestochen.

Die Heftung verbindet die Bogen an den Bünden miteinander, und durch die überstehenden Enden der Bundschnüre wird, wie wir sehen werden, das geheftete Buch, der Buchkörper, mit der Buchdecke verbunden. Eine weitere Verbindung von Buchkörper und -Decke bildet der Vorsatz. Beim Heften wird nämlich als Vorsatz vor dem ersten und hinter dem letzten Bogen eine Lage von 4 oder 2 Blatt weißen Papiers mitgeheftet, von denen je 1 Blatt auf den Vorder- und Hinterdeckel aufgeklebt wird. Außerdem wird ein schmaler Streifen Papier oder Kaliko, in älterer Zeit auch wohl Pergament, der sogen. Ansatzfalz, um die erste und letzte Lage des Buches herumgelegt, mitgeheftet und der äußere Teil auf den Deckel geklebt. Jetzt begnügt man sich meist mit 2 Blatt Vorsatz, klebt sie an den Falz und heftet diesen zusammen mit dem ersten und letzten Druckbogen. Buntpapier als Vorsatz kennt man seit dem 17. Jahrhundert.

Im Mittelalter nahm man zu den Bünden Pergamentstreifen oder Sehnen (daher franz. Bünde = nerfs, Sehnen), auch Lederstreifen; seit dem 15. Jahrhundert werden Hanfbünde das Gewöhnliche. Die Pergament- und Lederbünde spaltete man oft in der Breite des Buchrückens und umstach sie als Doppelbünde zweifach mit dem Heftfaden, auch vereinigte man bis in das 19. Jahrhundert hinein häufig zwei Hanfschnüre zu einem Doppelbund. Während man früher die Bünde erhaben auf dem Buchrücken aufliegen ließ, sägt man jetzt allgemein — vereinzelt schon im 16. Jahrh. — in den Rücken Einschnitte und läßt die Bünde darin ein. Bei modernen Büchern pflegen die vortretenden Bünde nur noch mit Pappstreifen

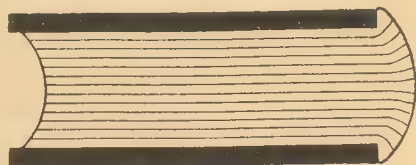


Fig. 42. Scharf abgepreßtes Buch.

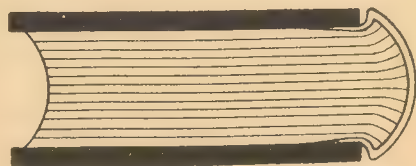


Fig. 43. Buch für Pappband abgepreßt.

markiert zu sein und die eigentlichen Bünde an ganz anderen Stellen zu sitzen. Folgerichtig müßte der Rücken, wo die Bünde vertieft liegen, glatt sein, ein sogen. langer Rücken, wie

er neuerdings aus England Eingang gefunden hat.

772. **Rundklopfen, Abpressen, Beschneiden.** Nach dem Heften wird der Rücken geleimt, mit dem Hammer rundgeklopft und zwischen zwei Brettern abgepreßt, d. h. es wird von dem Rücken an jeder Seite eine schmale Kante oder Falz gegen die miteingepreßten Bretter herumgeklopft und dadurch der zum Ansetzen der Deckel nötige Raum geschaffen (s. Fig. 42 u. 43). Zum Beschneiden der Ränder muß das Buch ebenfalls eingepreßt werden, und zwar wird der Vorderschnitt vor, Ober- und Unterschnitt nach dem Rundklopfen beschnitten. Dazu dient der Buchbinderhobel, dessen Messer, seitwärts eindringend, Lage für Lage behobelt, oder die Beschneidemaschine. Die ältesten erhaltenen Bücher sind dem Anschein nach an den Schnitten nicht behobelt, sondern nur glatt geschabt, und haben geraden, nicht gerundeten Rücken.

773. **Schnittverzierung.** Der Schnitt kann auf verschiedene Weise verziert werden. Die einfachste, sehr haltbare und zugleich die älteste Art ist der einfarbige Schnitt. Die Inkunabeln haben meist gelben oder dunkelgrünen, auch roten Schnitt; der letztere war im 18. Jahrhundert außerordentlich beliebt. Neuerdings ist der einfarbige Schnitt wieder aufgenommen worden. Das 16. Jahrhundert bringt mit der Goldpressung auf den Deckeln auch den Goldschnitt. Der Buchkörper wird, — wie auch für den einfarbigen Schnitt, — eingepreßt, der Schnitt mit der Ziehklinge sorgfältig glatt geschabt, mit Kleister eingerieben, mit gelbem Bolus und Eiweiß grundiert, darauf Blattgold aufgelegt und mit dem Glättzahn aus Achat poliert. Zur weiteren Verzierung (Ciselieren genannt) kann man mit dem Punzen in den Goldgrund Muster einschlagen, auch einzelne Stellen, an denen man den Goldgrund ausschabt, mit dem Pinsel bemalen.

Im 18. Jahrhundert kommt der Sprenkel- und der Marmorschnitt auf. Für den Sprenkelschnitt wird die Farbe aus der Farbbürste durch ein Gitter auf die Schnittfläche gesprengt, auf der einzelne Stellen vorher durch Sand, Kleie oder Körner gedeckt worden waren, so daß ein geflecktes Muster entsteht. Den Marmorschnitt stellt man her, indem man mehrere Farben nacheinander, neben- und ineinander auf den aus Caragheen-Moos oder Tragantgummi bereiteten Marmoriergrund aufspritzt. Die auffallenden Farbentropfen schwimmen auf der Oberfläche dieser schleimigen Flüssigkeit und werden durch Hinzuthun von Ochsengalle auseinandergetrieben. In das farbige Muster, das sich so auf dem Marmoriergrund bildet, wird das Buch mit dem Schnitt aufgesetzt und das Muster abgehoben. Der Marmoriermuster giebt es viele, z. B. türkischen, Augen-, Kamm-, Pfauen-, französischen Marmor, je nachdem die aufgespritzten Farben mit einem Stäbchen oder dem Marmorierkamm durcheinandergezogen werden. Eine andere, einfache und gefällige Art ist der Kleisterschnitt. Dazu wird auf den Schnitt gefärbter Kleister aufgetragen und in den noch feuchten Auftrag mit einem Stäbchen ein Muster eingezeichnet.

774. **Kapital.** Zur Verzierung des oberen und unteren Rückenendes dient das Kapital oder Kapitälchen, ein Streifen Leder, Pergament oder Schnur, der mit einem oder zwei verschiedenfarbigen Garn-

oder Seidenfäden umnäht, gelegentlich auch mit Lederriemchen umflochten wird. Bei frühen mittelalterlichen Handschriften und vereinzelt auch noch bei gedruckten Büchern des 15. Jahrh. beobachtet man, daß das Kapital schon während des Heftens ebenso wie die Bünde mit dem Heftfaden umstochen worden ist, also gleich den Bünden dazu diente, die Bogen zusammen zu halten und mit der Decke zu verbinden. Solche Bände konnten, da der Heftfaden über den Rand der Bogen hinweggeführt wurde, am Ober- und Unterschnitt nicht beschnitten werden; man begnügte sich mit dem schon erwähnten Glattschaben. Schon im 15. Jahrhundert war es Gebrauch, das Kapital erst nach dem Heften anzufügen, indem man es mit einem besonderen Faden durch den Fitzbund jeder 2. oder 3. Lage anstach oder hinten an den Fitzbund anhängte und dann mit farbigen Riemchen oder Seidenfäden umflocht. Jetzt werden nur noch gewebte Kapitalbänder, die fertig in den Handel kommen, an den Buchrücken angeklebt; sie dienen also nicht mehr zur Verbindung von Buch und Decke, sondern lediglich als verzierender Abschluß.



Fig. 44. Bünde und Befestigung des Kapitals.

775. **Buchdecke.** Mit diesen Arbeiten ist der Buchkörper oder Buchblock fertig und nun in die Decke, die aus Vorder- und Hinterdeckel und Rücken besteht, einzuschließen.

Während des ganzen Mittelalters und bis in das 16. Jahrh. hinein verwendete man Holzplatten als Buchdeckel. Pappdeckel wurden, als die Buchformate kleiner geworden, am Ende des 15. Jahrh. in Italien aus dem Orient eingeführt, in Deutschland wurden sie erst um die Mitte des 16. Jahrh. allgemein. Die Holzdeckel wurden über den Rücken hinweg mit Leder, in der ältesten Zeit auch mit Seidenstoff überzogen. Die starken Bünde wurden auf zweierlei Art mit den Holzdeckeln verbunden. Meist wurden die Deckel an der Rückseite abgeschrägt, die Bünde, — und ebenso die Kapitale, — von außen durch einen Einschnitt im Deckel durchgezogen, in eine ausgestemmte Rinne in der Innenseite versenkt und am Ende der Rinne mit einem Holzkeil befestigt (s. Fig. 46). Waren die Deckel nicht abgeschrägt, so wurden die Bünde durch einen in der schmalen Kante der Deckel eingestemmten Spalt gezogen, in einer Rinne auf der Außenseite der Deckel vertieft und mit einem Holzpflock verfestigt. Die Rinne für die Kapitale wurde in diagonaler Richtung geführt (s. Fig. 45). Der Lederbezug wurde auf den Rücken des Buches fest aufgeklebt und die Bünde stark herausgearbeitet. Bei einfacheren Einbänden wurden die Deckel oft nur bis zu einem Drittel mit Leder bezogen, und bei kirchlichen Prachtbänden, die mit Metall- oder Elfenbeinplatten belegt wurden, brauchte der Lederbezug nur wenige Centimeter breit auf die Deckel herumgelegt zu werden. Im 14. und 15. Jahrh. schlug man manchmal

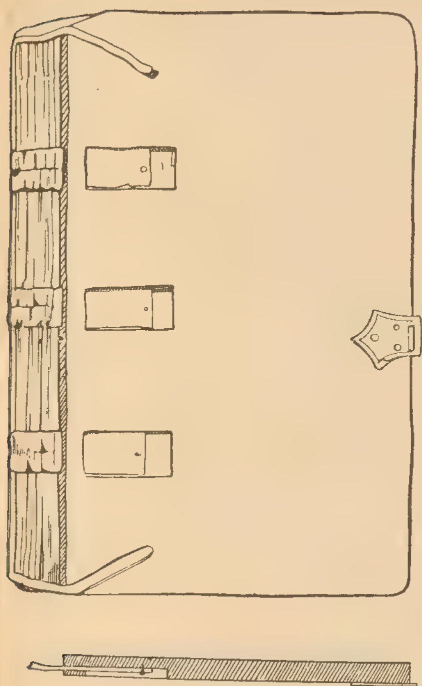


Fig. 45. Befestigung an Holzdeckeln.

den Lederbezug nicht ein, sondern ließ ihn zum Schutz des Buches über die Ränder überstehen. Ließ man das Leder am unteren Schnitte lang herabhängen, so konnte man es am Ende zusammenfassen und den Band an diesem beutelartigen Teil in der Hand halten und mit einem Knoten oder Haken am Gürtel befestigen. Solcher Buchbeutel sind einige aus dem 15. Jahrh. erhalten (s. Fig. 47). Auch Buchdecken aus weichem Leder mit überschlagender Klappe, wie sie die orientalischen Einbände haben, kommen im Mittelalter vor.

An den Pappdeckeln wurden die Hanfschnurbünde früher ähnlich befestigt wie an den Holzdeckeln; sie wurden durch Einschnitte zweimal durchgezogen und die Enden aufgeklebt. Jetzt werden die überstehenden Enden der eingelassenen Bünde nur aufgedreht, platt geschlagen und entweder von außen um die Pappdeckel herumgelegt und aufgeklebt oder bei Leinwand- und Pappbänden von innen mit dem Ansatzfalz zusammen auf die Deckel aufgeleimt. Das Aufdrehen der Bundenden bringt die Gefahr mit sich, daß sie an den scharfen Rückenkanten der Deckel zerreißen und die Buchdecke sich vom Buchblock löst, was bei der gediegenen Befestigungsart der haltbareren hohen Bünde kaum vorkam.

Wenn der Rücken geleimt wird, dringt der Leim bei eingesägten Bünden auch in die Sägeschnitte ein und giebt dem Rücken mehr Halt. Infolgedessen kann man auf das Ankleben des Bezuges an den Rücken, auf den sogen. festen Rücken verzichten und setzt den durch eine Einlage von Karton oder Schrenz versteiften Rücken hohl an. Der hohle Rücken, der also nicht mehr auf dem Buchkörper aufliegt, sondern nur die Deckel mit einander verbindet, verleiht dem Buche freilich nicht solche Haltbar-

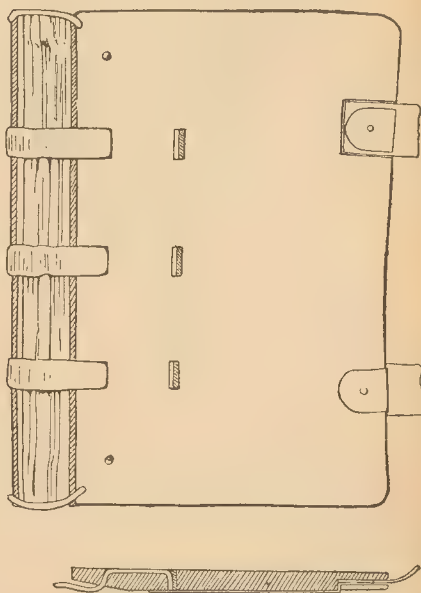


Fig. 46. Befestigung an Holzdeckeln.

keit wie der feste Rücken, bietet aber den Vorteil besseren Aufschlagens.

776. Zu den **Bezügen** der Buchdecke nimmt man Leder, Pergament, gewebte Stoffe und Papier.



Fig. 47. Buchbeutel.

Von Leder, d. i. gegerbte Tierhaut, werden vorzugsweise folgende Arten verwendet: in erster Linie Kalbleder und das feine Ziegenleder oder Saffian, das nach den Herstellungsorten Cordova und Marokko auch Korduan und Maroquin genannt wird, außerdem Schweinsleder und Schafleder. Das starke Rindleder wird hauptsächlich für Lederschnitt gebraucht. Auf besondere Art zubereitet werden Chagrin- und Juchtenleder. Man verarbeitet alle diese Lederarten entweder ungefärbt oder gefärbt (braun, rot, gelb, grün, blau), mit den natürlichen oder künstlich eingepreßten Narben oder geglättet; man marmoriert auch die Oberfläche durch Beizen. Damit das Leder haftet und nicht zu stark aufträgt, muß es vor dem Aufkleben an den Kanten geschärft werden. Pergament ist ungegerbte Tierhaut, die geschabt, mit Kreide eingerieben und mit Bimstein abgeschliffen wird und sich durch ihre harte und hornartige Beschaffenheit vom weichen Leder unterscheidet. Kalbleder ist zu allen Zeiten verwendet worden. Schweinslederbezüge über Holzdeckel sind in Deutschland bis etwa zur Mitte des 16. Jahrh. in Gebrauch gewesen. Daneben kommen Pergamentbände, häufig mit weichen Deckeln ohne Pappunterlage vor. Im 17. Jahrh. waren glatte glänzende Schweinslederbezüge ohne Schmuck beliebt. Maroquin wird für feine Einbände seit dem 16. Jahrh. besonders in Frankreich bevorzugt. Von gewebten Stoffen ist seit dem Mittelalter Sammet, seit dem 18. Jahrh. Seide, seit dem 19. Leinwand und die Baumwollgewebe Kaliko, Kattun und Shirting in Gebrauch, Papierbezüge kennt man seit dem 18. Jahrhundert.

In der modernen Buchbinderei unterscheidet man Ganzleder- oder Franzband, Halbfranzband, bei dem nur Rücken und Ecken mit Leder, die Deckel mit Papier bezogen werden, ebenso Ganzleinen- und Halbleinenband und den ganz mit Papier bezogenen Pappband.

Nach dem Ueberziehen der Decke, das man Einledern oder Insledermachen nennt, wird der Vorsatz in die Deckel eingeklebt. Damit ist die rein technische Arbeit des Buchbindens vollendet, und es beginnt die kunstgewerbliche Arbeit der Verzierung der Einbanddecke.

777. **Verzierungsarbeiten.** Im Mittelalter blieb der Rücken, weil man die Bücher nicht mit dem Rücken zur Schau aufstellte, in der Regel ohne Schmuck und ohne Titelaufdruck. Um die Mitte des 16. Jahrh. wurde es üblich, die Felder des Rückens, die sich durch die hervortretenden Bünde ergaben, mit ornamentalem Schmuck zu versehen; einen fortlaufenden Dekor sieht man vereinzelt auf italienischen und französischen Renaissancebänden, bei denen man das Hervortreten der Bünde durch eine Unterlage an den Zwischenräumen zwischen den Bünden vermied. Der Rückentitel begegnet uns häufiger erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh.; vordem fand der Titel auf dem Vorderdeckel und auf dem Schnitt Platz. In Frankreich kam die Sitte auf, auch die Innenseiten der Deckel mit einer Kantenverzierung in Goldpressung zu schmücken.

Die Verzierung der Leder- und Pergamentdecke besteht darin, daß mit Stempeln Muster eingepreßt werden, und man unterscheidet Blindpressung und Vergoldung.

778. Die **Blindpressung** findet sich, von den kirchlichen Prachtbänden abgesehen, auf deren Deckeln Metall- und Elfenbeinplatten aufgenagelt wurden, bereits auf den ältesten Einbänden. Die Art der Herstellung ist folgende. Das Leder wird zuerst angefeuchtet und dann mit einem mäßig erwärmten Metallstempel (Messing oder Eisen) das Muster kräftig eingedrückt. Die Stellen, auf die der Stempel gesetzt wird, nehmen infolge der Erwärmung des gefeuchteten Leders eine dunklere Färbung an und bekommen durch den starken Druck Glanz. Die Werkzeuge, die zur Blindpressung benutzt werden, sind das Streicheisen, die Rolle, die Filete, der Stempel und die gravierte Platte (s. auf Fig. 51).

Mit dem Streicheisen werden die geraden Linien, — einfache, zwei- und dreifache, — gezogen. Die Rolle, eine runde Metallscheibe bis zu 8 cm Durchmesser, die sich in einer Gabel, oder in einer Schraube um ihre Axe dreht, dient zum Aufdruck eines schmalen Ornamentstreifens, dessen Muster in die Umfangfläche eingraviert ist. Sie wird auch zur Einpressung doppelter und dreifacher Linien genommen und dafür neuerdings auf Gehrung ansetzend gefertigt. Beide Werkzeuge sind mit einem langen Holzgriff versehen, dessen Ende man, um starken Druck zu geben, bei der Arbeit gegen die Schulter stemmt. Dieselbe Bestimmung, fortlaufende Muster wie Striche, Punktlinien oder Ornamentborden zu drucken, hat die im wesentlichen für Rückenaufdruck gebrauchte Filete, ein halbmondförmiges Instrument, in dessen gewölbte Druckfläche das Muster graviert ist. Das Filetenmuster wird nicht abgewickelt wie bei der Rolle, sondern fortlaufend angesetzt. Die Stempel dienen zum Aufdruck kleinerer Muster, die erhaben oder vertieft eingeschnitten sind. Filete und Stempel sind an einem Heft befestigt und werden frei mit der Hand aufgedruckt. Größere Stempel würde man mit der Hand nicht mehr gleichmäßig stark eindrücken können, daher werden größere Muster in Metallplatten graviert und als

Plattenstempel (auch „Stöcke“ genannt) mit der Presse aufgedruckt.

Die Blindpressung war bis zum Ende des 15. Jahrh. die vorwiegende Verzierungsart, die deutschen Buchbinder verwendeten sie weit in das 16. Jahrh. hinein, dann starb sie allmählich aus. Die Gotik liebte es, die Deckelflächen durch Linien in rechteckige Rahmen und rautenförmige Felder einzuteilen und diese mit kleinen Stempeln zu füllen. Bestimmte Muster wie die Rose, der gotische Laubstab,



Fig. 48. Kleine gotische Stempel.

rauten-, kreis- und rosenblattförmige Stempel mit Tier- und Pflanzenformen und Bänder mit Sprüchen wie „laus deo“, „ora pro nobis“ kehren auf gotischen Bänden mit kleinen Varianten immer wieder; auch größere Plattenstempel mit religiösen Darstellungen sind häufig. Die leicht zu handhabende Rolle wird besonders viel für die deutschen Kalb- und Schweinslederbände des 16. Jahrhunderts verwendet, aber sehr oft arg mißbraucht, indem man das Ornament in den Ecken gewaltsam abbrach oder sich überschneiden ließ und aufrechtstehende, mit Köpfen und Figuren verzierte Ornamentstreifen wagerecht abdruckte. Von Platten wurden in Sachsen besonders gern die Porträts der Reformatoren und Fürsten und Allegorien der christlichen Tugenden in Blindpressung abgedruckt.

779. Die **Handvergoldung** unterscheidet sich in der Technik von der Blindpressung nur dadurch, daß auf das Leder an den zu bedruckenden Stellen Blattgold, d. h. außerordentlich dünn gewalzte und geschlagene Blättchen echten Goldes, aufgelegt wird. Die Muster werden mit denselben Werkzeugen eingepreßt wie bei dem Blinddruck und ebenfalls heiß gedruckt. Nur das Streicheisen läßt sich beim Vergolden nicht verwenden, weil das Blattgold durch die streichende Bewegung fortgeschoben würde. Die Linien druckt der Vergolder statt dessen mit der Rolle oder Filete. Vor dem Vergolden muß das Leder, damit das Blattgold fest haftet, mit einer Mischung aus Eiweiß und Essigwasser grundiert werden. Bevor das Gold aufgelegt wird, muß das Leder wieder trocken geworden sein. Um die Arbeit korrekt machen zu können, werden die Muster zuerst blind vorgedruckt, mit einem geölten Tuch überfahren, das Gold aufgelegt, mit einem Wattebausch in den Vordruck eingedrückt und dann die heißen Stempel aufgesetzt. Die überschüssigen Teile des Goldblättchens entfernt man mit einem weichen Lappen. Zum Schriftdruck benutzt man Lettern aus Schriftgußmetall oder aus Messing, die in einen Schriftkasten aus Messing mit Holzgriff eingesetzt und festgeschraubt und mit diesem erwärmt werden.

780. Zur **Preßvergoldung** dienen gravierte Metallplatten von etwa 7 mm Stärke, und in der modernen Technik auch Messing-Leisten

und -Typen von derselben Kegelhöhe. Wo im 16. Jahrhundert Plattenstempel verwendet wurden, setzte man sie, wie deutlich zu erkennen ist, einzeln in die Presse, neuerdings klebt man sämtliche Teile des Musters auf Pappe und befestigt diese an der geheizten Anhängeplatte der eisernen Hebelpresse. Die Vergoldepresse wird im heutigen Betriebe auch für den farbigen Aufdruck auf Kalikodecken gebraucht. In dem Falle prägt man das Muster blind vor und druckt hernach mit der kalten Presse die Farben.

781. **Geschichtliche Entwicklung der Deckenvergoldung.** Die Handvergoldung, jedenfalls die vornehmste Verzierung der Buchdecke, wurde in der Periode der Renaissance aus dem Orient in Europa eingeführt. Die ältesten vergoldeten Einbände sind gegen Ende des 15. Jahrh. in Venedig, der Empore des Handels mit dem Orient, entstanden und wahrscheinlich hat Aldus Manutius, der berühmte Buchdrucker und Verleger, wenn auch nicht an der Einführung, so doch an der Verbreitung der Handvergoldung wesentlichen Anteil gehabt. Mit der Technik sind auch die Dekorationsmotive aus dem Orient übernommen: die Bandverschlingung und die Maureske oder Arabeske, die aus einem Spiel von Kurven mit streng stilisierten blumen- und blätterartigen Ansätzen besteht. Das sind die ornamentalen Formen, die den Renaissanceband charakterisieren. Die Namen der Buchbindermeister, die in Italien und Frankreich mit feinstem Raumgefühl und reicher Erfindungsgabe diese Ornamentmotive immer von neuem variierten, sind nicht überliefert. Wir wissen nur die Namen der kunstliebenden Bücherfreunde, für welche und mit welchen sie arbeiteten: vor allem Thomas Maioli in Florenz und der franz. Schatzmeister und Gesandte Jean



Fig. 49. Ledereinband für Jean Grolier. Hofbibliothek in Wien.

Grolier, der diese Kunst in Italien kennen lernte und nach Frankreich verpflanzte (s. Fig. 49), und nächst ihnen der italienische Arzt Canevari, die französischen Könige Franz I. und Heinrich II., der Pariser Buchdrucker Geoffroy Tory, und J. A. de Thou.

Die kunstreichen Muster auf diesen Einbänden wurden in mühsamer Handarbeit aus Bogenlinien in allen Kurven (Fig. 50, 1) und kleinen Stempeln in Blatt- und Blütenformen zusammengesetzt, (daher der französ. Ausdruck „reliure

à petits fers"). Man unterscheidet, je nachdem wie der Grund behandelt ist, Vollstempel, Leerstempel und schraffierte Stempel (fers azurés). (Fig. 50, 2—4.) Das letzte Drittel des 16. Jahrh. bringt ein neues Verzierungsmotiv auf, die sogen. „fanfares", spiralförmige Ranken, Blumenkelche und naturalistische Lorbeer- und Eichenzweige, die aus Bogenlinien und Blattstempeln zusammengesetzt werden (Fig. 50, 5—6). Im 17. Jahrh. kamen wieder andere Formen in Mode; die punktierten Stempel (fers pointillés) und die Spitzen- und Fächermuster (à dentelle und à l'éventail). (Fig. 50: 9, 8, 7). Im 18. Jahrhundert liebte man nur die Ränder der Deckel zu verzieren und den Spiegel freizulassen, allenfalls ein Wappen oder Monogramm in die Mitte zu setzen. Die berühmtesten französischen Buchbinder waren Nicolas und Clovis Ève (16. Jahrh.), Le Gascon und Badier (17. Jahrh.), Dérome und Padeloup (18. Jahrh.).

Außer der aus kleinen Stempeln zusammengefügten Dekoration der Buchdecken war seit etwa 1550 in Venedig, in Frankreich und in Deutschland ein anderes Dekorationssystem beliebt, das gleichfalls orientalischen Vorbildern entlehnt ist. Man führte um die Ränder der Deckel eine mit der Rolle gedruckte oder aus Stempeln zusammengesetzte Rahmenverzierung und setzte in den Spiegel ein größeres ovales oder rundes Mittelstück und vier Eckstücke, die in der Presse von Plattenstempeln abgedruckt wurden. In die Platten waren meist Bandornamente, von Mauresken umspielt, in die Mittelstücke auch häufig Porträts und Wappen eingraviert. Der Raum zwischen den Plattenverzierungen wurde hin und wieder noch mit Ranken und Mauresken aus kleinen Stempeln gefüllt. In Deutschland legten besonders die sächsischen Fürsten der Reformationszeit Wert auf künstlerische Bucheinbände, und als die hervorragendsten Meister sind Jakob Krause und Kaspar Meuser, die beiden Hofbuchbinder des Kurfürsten August von Sachsen, zu nennen. (Fig. 51.)



Fig. 50. Motive der Handvergoldung.

Im Orient pflegte man neben Metallplatten zu Stempeln auch Formen aus dicker gepreßter Kamelshaut zu verwenden, in die das Muster vertieft eingeschnitten war. Man schnitt die zu verzierenden Teile aus dem Lederbezug aus, schärfte sie fein zu, preßte sie in die Formen hinein, vergoldete das Relief oder den Grund und klebte die Stücke wieder an ihrem Platz ein. Zarte durchbrochene Ornamente wurden farbig unterlegt.

782. Die Stiftvergoldung ist eine besondere Art der Vergoldung, mittels welcher man jede freie Zeichnung ohne Stempel auf das Leder übertragen kann. Man zeichnet das Muster auf dünnes Papier, legt dieses über das Blattgold und fährt die Zeichnung mit einem erhitzten Punktstifte nach, sodaß die Linien sich in das Leder eindrücken.

783. Eine farbige Verzierung der Lederdecke wird erzielt, indem man einzelne Teile des Musters mit Lackfarben bemalt oder verschiedenfarbige Lederstücke auflegt (Ledermosaik). Die Konturen der aufgelegten Lederteile wurden meistens mit Goldlinien bedruckt, damit die Ansatzstellen verdeckt wurden. Die Bandornamente und Kartuschen auf den Renaissancebänden wurden auf diese Weise farbig hervorgehoben; die feinsten Farbenstimmungen zeigen unter allen die Grolierbände. Das Verfahren der Lederauflage wurde im 19. Jahrhundert wieder aufgenommen. Die eingelegte Lederarbeit oder Lederintarsia, bei der die farbigen Teile in die Lederdecke vertieft eingelegt werden, hat, da die Konturvergoldung wegfallen muß, nicht den Reiz der Lederauflage.

784. Lederschnitt. Die deutsche Renaissancebewegung der 70er und 80er Jahre des 19. Jahrh. hat auch ein anderes altes Verfahren, die Lederschnitt-, Treib- und Punzarbeit zu neuem Leben erweckt. Der Lederschnitt, eine künstlerische Arbeit der freien Hand hat im 15. Jahrh. in hoher Blüte gestanden. Die wenigen aus dieser Zeit erhaltenen Lederschnittbände sind, sowohl was die echt ledermäßige Technik als was die kraftvolle Zeichnung anlangt, zu den schönsten Einbanddecken aller Zeiten zu rechnen. Die Zeichnung wird mit dem Messer in das erweichte Leder — am besten eignet sich kräftiges Rindleder — einge-



Fig. 51. Einband für Kurfürst August von Sachsen.
Königl. öffentl. Bibliothek in Dresden.

schnitten. Einzelne Teile der Zeichnung, z. B. Blätter oder Blüten, können von der Rückseite aus zum Relief getrieben und mit einer Art Kitt hinterlegt werden. Der Grund wird zumeist mit dem Perlpunzen gemustert.

Es mag auch erwähnt werden, daß hin und wieder eine Verzierung der Buchdecke durch Stickerei vorkommt. Von größerer Bedeutung sind die metallenen Deckelverzierungen.

785. Metallene Verzierungen. Die mittelalterlichen Prachteinbände liturgischer Bücher sind mit getriebenen, niellierten oder emaillierten Metallplatten von Goldblech, Silberblech oder vergoldetem Kupfer, oder mit geschnitzten Elfenbeintafeln, z. T. noch aus römischer Zeit (Diptychontafeln), belegt und meist mit Edelsteinen zwischen Filigranarbeit, Bergkrystallen und Perlen aufs kostbarste ausgeschmückt. Diese Verzierungsarbeit fiel, nachdem der Buchbinder das Buch gebunden hatte, dem Goldschmied zu, ebenso wie die Stempel und Rollen, die der Buchbinder gebrauchte, Graveurarbeiten waren. Silbereinbände, mit hohlen, in Scharnieren beweglichen Rücken, kommen auch im 16. Jahrh. vor, und für Gebetbücher öfter im 18. Jahrh.

Durch das ganze Mittelalter und einen Teil der Renaissanceperiode befolgte man die Sitte, auf den vier Ecken, bei großen Bänden auch in der Mitte der beiden Deckel gegossene oder ausgeschlagene und gravierte Metallbeschläge anzubringen, die mit Buckeln versehen, die Decke beim Aufschlagen zu schützen hatten (s. Fig. 47). Bei den älteren Prachtbänden versahen die großen in die Ecken gesetzten Bergkrystalle den Dienst dieser Buckel. Später dienten die kunstvoll gravierten, auch in Silber gearbeiteten Beschläge mehr zum Schmuck als zum Schutze.

Während im frühen Mittelalter die schweren Metallplatten, die auf den Lesepulten liegenden großen Bände fest geschlossen zusammenhielten, brachte man im 14. und 15. Jahrh. Schließen (lat. clausurae) an, um das Buch zu besserer Erhaltung zusammenzupressen. Die Schließen bestanden entweder aus Lederstreifen mit metallenen Haftblechen und Krampen oder sie waren ganz aus Metall mit gravierten Ornamenten und frommen Sprüchen wie „ave Maria gratia plena“ verziert (s. Fig. 47). Einfachere Bände band man mit Lederstreifen und seidenen Bändern zu.

786. Lederarbeiten. Mit dieser Buchverzierungsarbeit verlassen wir das eigentliche Gebiet der Buchbinderei und wenden uns dem Nebenzweig der Buchbinderei, den sogen. Lederarbeiten, zu. Man versteht darunter Gegenstände verschiedenster Bestimmung, vornehmlich Behälter jeder Art, Kästen, Futterale, Mappen, Rahmen, die aus Pappe oder Holz gefertigt, mit Leder zu überziehen sind. Sobald sie mit Blind- oder Goldpressungen versehen werden, weichen sie, was die Technik betrifft, in nichts von der Behandlung der Buchdecke ab. Nur die Gegenstände, die in Lederschnitt ausgeführt sind, und die gepreßten Ledertapeten treten als selbständige Zweige der Lederarbeit auf.

Die frühesten Lederschnittarbeiten, die bis auf unsere Tage erhalten blieben, stammen aus dem 11. und 12. Jahrh., die schönsten aus dem 14. und 15. Jahrh. im Geschmack der Spätgotik und der italienischen Frührenaissance. Die Technik — dieselbe wie beim Bucheinband — war in Deutschland,

Frankreich, Italien und Spanien bekannt. Von den Buchdecken unterscheiden sich diese Arbeiten im allgemeinen durch ein höheres Relief der Treibarbeit, vermutlich, weil man bei den Buchdecken, wenn sie aufgeschlagen waren, ein leichteres Abschleifen der herausgetriebenen Teile voraussetzte. Höheren Reiz verlieh man den Stücken durch teilweise Bemalung und Vergoldung. Erhalten sind noch Kästchen, „Minnekästchen“, wie sie in Frankreich als Brautgeschenke beliebt waren, Futterale für Kelche u. a., — die beiden Behälter für die deutsche Kaiserkrone und die böhmische Königskrone sind besonders schöne Arbeiten, — außerdem Scheiden für Schwerter und Messer und Etuis für Bestecke. Aus Spanien kennt man getriebene und gepunzte Sesselbezüge aus dem 17. Jahrh., und in Mexiko übt man das aus Spanien eingeführte Verfahren noch heute aus zum Schmuck für Sattelzeug. Neuerdings verbindet W. Collin in Berlin den Lederschnitt mit einer durch Beizen erzielten farbigen Verzierung. Die Ränder solcher Lederarbeiten umschnürte und umflocht man gern mit Lederstreifen.

Ein selbständiges Gewerbe bildete die mühsame Herstellung gefärbter und gepreßter Ledertapeten. Die Technik wurde, durch die Araber eingeführt, schon anfangs des 15. Jahrh. in Spanien, besonders in Cordova und Barcelona, zu höchster Vollendung gebracht und später auch nach Italien und Frankreich übertragen. Die Felle (Kalb-, Ziegen- oder Schaffelle) wurden gewaschen, durch Schlagen geschmeidig gemacht und mit Leim eingerieben. Darauf wurde Blattsilber aufgelegt und festgedrückt, geglättet und mit goldigem Firnis überzogen, der dem Leder Goldglanz verleiht. Die Musterung wurde mit Holzmodeln in der Walzenpresse eingepreßt. Man setzte die so zubereiteten, gleichmäßig geschnittenen Lederstücke vorzugsweise zu Tapeten, aber auch Altarantependien und Wandschirmen zusammen, oder verwendete sie für Kissen und Stuhlsitze.




790. Aegyptisches Königspaar.

Die Kunst im Kleide

von

Victor Ottmann

787. **Die Kostümkunde** bildet eigentlich ein Nebenfach der Kulturgeschichte, aber wie diese so eng mit der Kunstgeschichte zusammenhängt, daß eine ohne die andere betrachtet nur ein unvollkommenes Bild giebt, wird der Kunstliebhaber sich auch notwendig mit der Geschichte des Kostüms befassen müssen. Er thut das um so lieber, als das Kostüm selbst in seinen primitiven Zuständen nicht bloß ein Ergebnis der harten Notwendigkeit, sondern ein wenn auch noch so bescheidenes Produkt des menschlichen Schönheitstriebes ist und damit seine Zugehörigkeit zur Kunst nachweist. Wenn der unkultivierte Naturmensch, den unsere Höflichkeit einen „Wilden" nennt, seinen Leib mit ein paar bunten, mannigfach geschlitzten und geknüpften Lappen behängt, so thut er es in erster Linie zum Schutz und aus einer mehr oder minder entwickelten, vielleicht ganz unbewußten Schamhaftigkeit, daneben aber leitet ihn die Lust am Schmuck, das stolze Gefühl, sich vor anderen hervorzuthun, und derselbe primitive Kunsttrieb, der ihn seine Haut tätowieren, sein Haar in bizarre Flechten legen und sich durch Ohr, Nase und Lippen Ringe ziehen läßt. Auf einer höheren Stufe beginnt er, seiner Kleidung erhöhte Aufmerksamkeit zu widmen, er bearbeitet die Felle der Tiere, be-




791. Grieche und Griechin.



793. Germane.

kundet im Ornamentieren seiner Gewebe einen geübteren Farben- und Formensinn, bedeckt seine Waffen mit Schnitzereien und sucht sein Aeußeres so schön zu schmücken, als die unvollkommenen Mittel und die Begrenztheit seiner Stilbegriffe es eben vermögen. Wir haben es also schon bei diesen Anfängen des Kostüms mit praktisch angewandter Kunst zu thun, wie sehr aber erweitert sich das Feld, wenn wir auf den Stufen der Kultur höher steigen! Vom Federschurz einer Südseeinsulanerin bis zum kostümlichen Raffinement einer Pompadour — welche weite Reise! Das eine aber wie das andere bedeutet nur die Extreme eines zusammenhängenden Gebietes, dessen etappenmäßige Darstellung die Aufgabe der Kostümkunde ist.

788. **Entwickelung des Kostüms.** Wer die Geschichte des Kostüms nicht kennt und nur eine Reihe besonders auffälliger Erscheinungen vor Augen hat, neigt wohl zu der Ansicht, daß es auf dem Gebiete des Kostüms keine bestimmten Gesetze der Entwickelung giebt, sondern daß nur jene schwer definierbare Gewalt, die wir „Mode“ nennen, in blinder Laune bald hierhin, bald dorthin treibt und sich nicht um die Bedürfnisse des Lebens kümmert. Diese Ansicht ist aber irrig. Zwar kennt die Geschichte des Kostüms wie die Weltgeschichte revolutionäre Ereignisse, aber hier wie dort haben sie nichts Ungewöhnliches für den, der die Kette der Entwickelung im Zusammenhange betrachtet und bedenkt, daß die Revolution nicht Ursache ist, sondern Wirkung. Es giebt zwischen gestern und morgen nichts absolut Neues, noch nie Dagewesenes — das Heutige ist die Wirkung des Gestrigen und die Ursache des Morgigen. Selbst so verblüffende, ungeheuerliche Erscheinungen wie etwa die Frisuren und Hauben zur Zeit Ludwigs XVI., die Incroyables, die Krinolinen und die Culs-de-Paris sind nicht über Nacht entstanden, sondern sind die mehr oder




792. Römer und Römerin.



794. Byzantinischer Kaiser.

minder schnell gereiften Früchte einer Saat, die ganz bestimmten gesellschaftlichen, ästhetischen und individuellen Regungen ihr Ausstreuen verdankt. Niemand, und sei es der Mächtigste, dürfte wagen, mit einemmal ein völlig neu komponiertes und ungewohntes Kostüm zu tragen, ohne sich unmöglich zu machen; selbst den vorzüglichsten ästhetischen und ethischen Gründen wird Halt geboten von dem, was unter dem allgemein Ueblichen und Konventionellen zu verstehen ist. Langsam nur, stückweise ändert sich das Kostüm und gehorcht bei diesen fortwährenden Wandlungen weniger den Trieben des einzelnen als vielmehr dem Willen einer großen Industrie, die ein hohes Interesse daran besitzt, durch unablässiges Aendern neue Bedürfnisse zu erzeugen und neuen Absatz zu finden.

789. **Mode und Schönheit.** Eine der auffälligsten Erscheinungen der Kleidermode ist es, mit welcher souveränen Erhabenheit sie sich zu Zeiten über alle Gesetze der Zweckmäßigkeit, Schönheit und des Anstandes hinwegzusetzen weiß und selbst die Widerstrebenden in ihren Bann zwingt. Das trifft vor allen Dingen für die weiblichen Moden zu, aber auch die Männermoden haben, bevor sie in das neueste Stadium nüchterner Zweckmäßigkeit getreten sind, Perioden wildester Abenteuerlichkeit durchgemacht. Merkwürdig und lehrreich ist es auch, wie sich das Auge an die gerade herrschende Form, sei sie auch noch so abgeschmackt, gewöhnt, kaum noch etwas Auffälliges darin sieht und sich erst später, wenn sie sich geändert hat, beim Rückblick der Absurdität bewußt wird. Betrachten wir heute die Moden der Jahre zwischen 1840 und 1875, so schütteln wir den Kopf über diese Fülle aufdringlichster Geschmacklosigkeit und wahrhaft ausgesuchter Häßlichkeit, aber wir müssen bedenken, daß die Zeiten kommen werden, wo man unseren Cylinderhut, unser röhrenförmiges Beinkleid und so manches andere ebenso unverständ-





795. Florentiner und Venetianerin des 15. Jahrhunderts. 796. Landsknecht.

lich finden wird. Selbst das künstlerisch geschulte und fein empfindende Auge gewöhnt sich an die herrschende Form und stellt sie über die ästhetischen Grundgesetze, die durch die natürlichen Körperformen bedingt sind; wir haben uns z. B. an das Einzwängen des weiblichen Oberkörpers dermaßen gewöhnt, daß uns eine völlig ungeschnürte Frau im modernen Kleide beinahe plump erscheint. Immerhin darf man sagen, daß in Zeiten hohen künstlerischen Empfindens die Kostüme reich und geschmackvoll sind, während sie in Zeiten künstlerischer Unfruchtbarkeit und Gleichgültigkeit langweilig und häßlich und in moralisch tiefstehenden Zeiten von entsprechender Zuchtlosigkeit sind. So bildet das Kostüm als Zeit- und Sittenspiegel einen sehr beachtenswerten Teil der Kulturgeschichte. Die ungemeine Mannigfaltigkeit der Trachten und die erfinderische Gabe, womit der Mensch immer wieder neue Formen und Farben ersann, bald den Leib einzwängte, bald ihn mit weiten, faltigen Stoffen bekleidete, bald ihn ängstlich verhüllte, bald ihn den Blicken preisgab, bald auf alle künstlichen Verschönerungsmittel verzichtete, bald sich nicht genug thun konnte im Korrigieren, Uebertrumpfen und Fälschen der Natur — diese kaleidoskopartig vorüberziehende Flucht der Erscheinungen bietet dem Kunstfreund, dem Kulturforscher, dem Philosophen und Moralisten eine reiche Fundgrube.

Wir finden den edlen Faltenwurf und Fluß der Linien der einfachen griechischen und römischen Gewänder schön, aber auch das ausgesprochene Gegenteil der Einfachheit, ein von Seide, Sammet, kostbaren Stickereien und Spitzen strotzendes Modepärchen des Rokoko mit Perücken, Zopf und gepudertem Haar finden wir schön und sehen darin den höchst charakteristischen Ausdruck der üppigen, leichtsinnigen, tändelnden Geistesrichtung jener Zeit. Dagegen erkennen wir in einer französischen Dame vom Ende







796. Troßweib. 797. Deutsche Renaissancetracht.

des 18. Jahrh. in ihrer griechischen Tracht sofort das Unnatürliche, Gesuchte, Unzweckmäßige und das Schamlose, weil wir uns der großen Kluft bewußt werden, die zwischen dieser Nachahmung und dem Klima und der Sitte gähnt.

In den nachfolgenden kurzen Charakteristiken werden die historischen Hauptetappen des Kostüms, mit Ausschluß der Uniform, vorgeführt.

790. Aegypter, König und Königin, aus der Blütezeit des Neuen Reichs (1443—1273 v. Chr). Schon in den ältesten Zeiten verwandte das hochentwickelte Kulturvolk der Aegypter große Sorgfalt auf das Kostüm und brachte darin die Begriffe seines strengen Stils zum Ausdruck. Während die niedrigen Kasten sich mit einem, ihrer Armut und der Art ihrer Beschäftigung angepaßten, schlichten, schurzähnlichen Obergewand und einer Kappe auf dem glattgeschorenen Kopf begnügten, gefielen sich die höheren Stände in malerischem Schmuck, der zugleich ein Sinnbild des Ranges und Amtes war. Beamte, Richter, Priester, Würdenträger und Litteraten trugen ihre Abzeichen zur Schau. Der König trägt ein weites, bis auf die Knöchel reichendes Untergewand und einen mit bunten Stickereien gezierten, durch Gürtel und Spange befestigten Umwurf, aus Schilf geflochtene Sandalen und eine hohe Mütze in Doppelform, innen eine weiße, kegelförmige, umgeben von einer offenen, roten. Die Stirn wird vom Symbol der Königswürde geschmückt, dem Uräus, einer Schlange mit Geierkopf. Als Bart trägt er nur den zugespitzten und vorn nach oben gerichteten Kinnbart. Sein Zepter ist ein Krummstab oder ein Stab mit Schakalskopf oder eine Geißel. Die Königin trägt ebenfalls einen bis auf die Knöchel reichenden Rock, der in der Taille von einem breiten, ornamentierten Gürtel umschlossen wird, während eine vorn geknotete Schärpe lose herunterhängt. Die Brust ist frei und wird von dem Taillengürtel gestützt, darüber fällt über die Schultern ein gestickter, mit Perlen gezierter, kreisrunder Kragen. Das eigene Haar oder häufig auch künstliches rollt in steifen Flechten auf Schulter und Nacken herab und wird von einer Mütze gekrönt, die mit verschiedenen Symbolen geschmückt ist. Goldene Armspangen und Schilfsandalen vollenden das Kostüm. Die ägyptischen Kleider sind aus Leinwand und Baumwolle gearbeitet.

791. Grieche und Griechin aus Athen im 5. Jahrhundert v. Chr. Die charakteristische Eigentümlichkeit der altgriechischen Tracht ist der freie Faltenwurf der Gewänder, die leicht um den Leib geschlungen wurden, und der um so schöner wirkte, je edler und anmutiger die Haltung war. Der Bestandteil des griechischen Kostüms ist: der meist wollene, selten leinene Chiton, das direkt auf dem Leibe liegende, den Oberkörper bis hinab zum Knie bedeckende, um die Hüften gegürtete Unterkleid, meistens das einzige Gewand der Sklaven, Handwerker und niedrigen Leute. Wurde




798. Spanische Tracht. (Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts.)

der Chiton besonders lang und weit genommen, sodaß er über dem Gürtel in Falten niederfiel, so hieß er Doppelchiton und wurde in dieser Form, mit schön ornamentierten Säumen, gern von den Frauen getragen, besonders in Verbindung mit dem Diploidion, dem nach oben verlängerten und nochmals über die Brust fallenden Saum des Doppelchitons. Aus dem Diploidion entwickelte sich in späteren Zeiten ein selbständiges Kleidungsstück. Außerhalb des Hauses wurde von beiden Geschlechtern außerdem noch das Himation getragen, ein vielfach gefärbtes Wollentuch von verschiedener Größe, das in malerischem Wurf über Schultern und Leib geschlungen wurde und so den Chiton verbarg. In die Zipfel des Himations waren Ge-




799. Stutzer und Dame aus dem Zeitalter des 30jähr. Krieges.



800. Ludwig XIV. 801. Dame mit Robe und Fontange. 802. Rokoko.

wichte eingenäht, um das Gewand besser in seiner Lage zu erhalten. Gewänder nebensächlicher Art sind: die Chlamys, ein über den Schultern bis zu den Knien hängendes Stück Tuch der Männer, beim Reiten und Kämpfen im Gebrauch, und der Peplos, ein ähnliches Kleidungsstück der Frauen. Hüte wurden wenig getragen, meistens nur von den im Freien arbeitenden Männern und auf Reisen, dagegen häufig leinene oder lederne, halbkugelförmige Kappen (Pilos). Uebrigens ist unsere Sitte des Hutabnehmens uralt, da auch die Griechen beim Gruß ihr Haupt entblößten. Die Frauen trugen Diademe in Gestalt von Stirn- und Haarbinden oft sehr kostbarer Art, auch bedienten sie sich zum Schutz gegen die Sonne breitkrempiger, zugespitzter Hüte, wie wir sie bei einigen der reizenden Tanagrafigürchen sehen. Das Haar wurde sehr sorgfältig gepflegt, bei den Männern in regelmäßige Locken gedreht, bei den Frauen geflochten und in verschiedenartige, überaus anmutige Knoten gewunden. Der Schnurrbart allein war sowohl bei Griechen wie bei Römern als barbarisch verpönt; die einzige griechische Skulptur eines Mannes mit Schnurrbart stellt einen Scythen dar. Sehr mannigfach und beliebt war der Schmuck in Form von Nadeln, Ringen, Spangen, Ketten u. s. w. Das Schuhwerk bestand aus Sandalen, niedrigen Schuhen und hochschnürenden Stiefeln.

792. Römer und Römerin. Die römische Tracht sieht der griechischen ähnlich und besteht wie diese im Wesentlichen aus zwei Stücken: der auf dem Leibe getragenen, hemdähnlichen Tunika und der darüber geschlungenen Toga, bei den Frauen Palla genannt. Die meist wollene Tunika war anfangs ärmellos, erhielt aber in den späteren Zeiten des Kaiserreichs Halbärmel und wurde dann überhaupt immer luxuriöser gestaltet, mit Purpursäumen 2c. Die Toga war von außerordentlicher Größe, meistens aus weißer Wolle, von ovalförmiger Gestalt und wurde mit großer Kunstfertigkeit in komplizierter Weise mehrfach um den Körper geschlungen. Ihre Schwere und Größe behinderte sehr die Bewegung, deshalb trug man häufig einen einfachen, dem griechischen Himation ähnlichen Mantel, das Pallium. Die weibliche Palla war ursprünglich sehr einfach, wurde aber in den Zeiten der Ueppigkeit immer prachtvoller in kostbaren Stoffen und bunten Farben getragen, dazu gehörte ein herabwallender Schleier und kostbarer Schmuck. Beide Geschlechter trugen Sandalen und Schuhe. Große Sorgfalt verwendeten die Römerinnen auf ihre Haarfrisuren. Die Männer trugen in frühen Zeiten Kopf- und Barthaar lang, dann gingen sie glatt rasiert und kurz geschoren und erst Hadrian brachte den Vollbart wieder zu Ehren. Den Hut, das Zeichen des freien Mannes, trug man wie bei den Griechen auf Reisen und bei der Feldarbeit.

793. Germane. Die altgermanische Tracht war einfach wie die germanischen Sitten und bestand aus einem wollenen oder aus Fellen genähten Rock, der von den Schultern bis zur Wade reichte, an den



802. Rokoko.



802. Kontuschenkleid.



802. Werthertracht.

Seiten offen war und durch einen derben Gurt zusammengeschnürt wurde. Die Frauen trugen ein lang herabwallendes, der römischen Palla ähnliches Leinengewand. Die Männer ließen Haar und Bart lang wachsen. — Etwas reicher war die Tracht ihrer Nachbarn, mit denen sie teilweise verschmolzen, der **Kelten**. Charakteristisch für diese ist die Hose, die später von den Germanen nachgeahmt wurde, ferner trugen sie feste, geschlossene Stiefel.

794. **Byzantinischer Kaiser.** In der byzantinischen Tracht berühren sich die Formen des spätrömischen Kostüms mit orientalischem Prunk und Schwulst, an die Stelle des weiten, edlen Faltenwurfs treten ängstliche Verhüllung des Leibes und strenge Starrheit der Linien. Aber in der überreich bunten, mosaikartigen Farbenkomposition der Seidenstoffe und Goldbrokate mit ihrem verschwenderischen Besatz von kostbaren Steinen liegt doch ein hoher koloristischer Reiz, der wunderbar zur byzantinischen Malerei und Architektur paßt. Auf dem Leibe trug man die bis zu den Knöcheln reichende, mit Aermeln versehene Tunika, darüber den Mantel, die Trabea. Enge Kniehosen, Wadenstrümpfe, Schuhe oder Schnürstiefel und Mützen vervollständigten das Kostüm. Die Kleider der Vornehmen waren mit bunten Stickereien und Ornamenten überladen.

795. **Florentiner und Venetianerin des 15. Jahrhunderts.** Die heitere künstlerische Pracht der italienischen Renaissance gelangt auch in den Kostümen ihrer Zeit zum sprechenden Ausdruck. Mannigfaltigkeit, Buntheit und der häufig bizarre, aber niemals abgeschmackte Sinn für auffällige und originelle Kompositionen charakterisiert die Trachten dieser schönheitstrunkenen Epoche. Vornehme junge Männer trugen über dem kurzen Untergewand einen bis zu den Oberschenkeln reichenden, an beiden Seiten offenen und gegürteten Rock, der je nach Rang und Wohlstand kostbar besetzt und pelzverbrämt war. Die Mode wechselte häufig und bevorzugte bald ärmellose, bald mit ungeheuer weiten, geschlitzten Aermeln versehene Röcke, deren Träger sich an grotesken Kostümnuancen nicht genug thun konnten. Sehr beliebt war es auch, die Wappenfarben an der Kleidung anzubringen, dergestalt, daß die eine Rockhälfte z. B. grün, die andere rot und weiß gestreift war, dasselbe lustige Farbenspiel kehrte bei den trikotartig eng anliegenden Beinkleidern wieder. Die Kopfbedeckungen der jüngeren Leute bestanden in der Frührenaissance aus kapuzenförmigen Hauben mit langen, bis zu den Knien herabhängenden, zopfähnlichen Ausläufern, später in beutelförmigen oder runden Baretts. Das Kopfhaar wallte lockig herab, der Bart wurde rasiert. Aeltere Männer liebten weite, pelzverbrämte Mäntel, die so lang waren, daß sie beim Gehen aufgenommen werden mußten. So war die Männermode beinahe launischer und üppiger als die der Frauen. Diese trugen im 15. Jahrhundert weite und faltige Oberröcke, die beim Gehen geschürzt wurden, mit gebauschten und gepufften Aermeln und dem allmählich immer tiefer werdenden Halsausschnitt. Das Haar wurde meistens wallend oder in herabhängenden



803. Merveilleuse und Incroyable. 807. Griechische Revolutionstracht. 805. Empire.

Zöpfen getragen, reiches Geschmeide hob noch den Glanz dieser schönen und luxuriösen Trachten.

796. Deutscher Landsknecht und Troßweib (1. Hälfte des 16. Jahrh.). Die Kriegswirren im Zeitalter der Reformation und das damit verbundene, abenteuerliche und wilde, oft zügellose Leben der Soldateska prägt sich höchst bezeichnend in den Trachten der Landsknechte aus. Eine Uniform gab es nicht, jeder kleidete sich nach Maßgabe seines Geschmacks und seines Beutels, aber die Mode bestimmte doch eine gewisse Norm. An ein Wams mit geschlitzten und genestelten Wülsten schlossen sich ebenso geschlitzte, bauschige und am Handgelenk zugeschnürte Aermel an, das Wams schloß entweder mit der Taille ab oder fiel in Falten bis zu den Knien herab. War schon die Kostümierung des Oberkörpers ungemein malerisch und phantastisch, so wurde sie doch noch übertrumpft durch die wahrhaft monströsen Gebilde der Beinkleider. In der früheren Zeit des Landsknechttums trug man die Kniehosen ziemlich knapp anliegend, an dem einen Bein in Wülsten gebauscht, an dem andern trikotartig eng und mit den Corpsfarben geziert. In späteren Zeiten, unter spanischem Einfluß, entwickelten sich daraus geschlitzte Pluderhosen von so maßloser Weite, daß nach den Berichten der zeitgenössischen Chronisten viele Ellen Stoffes zu einem einzigen Beinkleid nötig waren. Der Unfug nahm derartige anstößige Formen an, daß die Moralisten und Prediger in Wort und Schrift „wider den pludrigen Hosenteufel" loszogen. Breitkrempige Federhüte wippten auf den Häuptern der Landsknechte, Haar und Bart trug jeder nach Belieben. Auch die Troßweiber, die als Marketenderinnen dem Zug der Landsknechte in großer Anzahl folgten, schmückten sich gern mit breitkrempigen Hüten.

797. Deutsche Bürger von 1530. Im Zeitalter der deutschen Renaissance, eingeleitet durch die großen Werke der Reformation, die Erfindung der Buchdruckerkunst, das Wiederaufblühen des Kunstgewerbes und die Studien der Humanisten, stand der gute Geschmack auf hoher Stufe und that sich in allen Dingen des Lebens kund, nicht zuletzt in der Kleidung. Auch die bürgerliche Tracht liebte, wie die der Landsknechte, das Geschlitzte, Gebauschte, Gepuffte und Genestelte in Wämsen und Beinkleidern, hielt sich aber, abgesehen von exzentrischen Stutzern, in den Grenzen des Geschmackvollen. Junge Leute trugen meist kurze Wämse, gebauschte Kniehosen und halblange Mäntel, ältere Bürger trugen einen halblangen, gegürteten Leibrock, eng anliegende Beinkleider und einen weiten, offenen, bei den Vornehmen und Gelehrten kostbar mit Pelz besetzten Mantel. Der mittelalterliche Hut nahm die Form eines geschlitzten Baretts an, die Schuhe waren vorn breit abgestumpft. Die Frauen trugen ziemlich hoch sitzende Taillen und am Boden schleppende, faltige Oberröcke, die Aermelmode wechselte häufig, das



805. Empire.





806. Biedermeiertracht.

Kleid hatte am Rücken oft flügelartige Schleppen, die beim Gehen über dem Arm getragen wurden. Die Kopfbedeckung machte vielfache Wandlungen durch, die Haube, welche mitunter das ganze Haar bedeckte und durch eine Kinnbinde gehalten wurde, wich später dem Barett und dem breitkrempigen, federgeschmückten Hut.

798. Spanische Tracht. Heinrich III. (1574—1589) und Katharina von Medicis (1519—1589). Um die Mitte des 16. Jahrhunderts gelangten mit der Uebermacht der spanischen Politik auch spanische Mode und Etikette in der Kulturwelt zur Herrschaft und verdrängten mit ihrem steifen Pomp und ihrem strengen Zeremoniell die schönen und freien Formen der Renaissance. An Stelle der Schlitze, die für die Renaissancetracht so charakteristisch sind, traten gepolsterte Puffer und Wülste, das Wams, welches später unförmlich aufgebauscht (Gänsebauch) getragen wurde, blieb vorn offen und ließ die darunter befindliche Knöpfjacke sehen, die gepolsterten Hosen bedeckten in wulstiger Form nur die Oberschenkel und die Beine waren mit eng anliegenden, strumpfartig gewirkten Trikots bekleidet. Das kostbarste Stück der Toilette bildete aber der aus farbiger Seide gearbeitete, reich besetzte und oft pelzverbrämte Mantel, die Capa, der in seiner Länge wechselte und dessen Schulterkragen häufig durch Draht hochgereckt wurde. Beide Geschlechter trugen Halskrausen, die allmählich riesige Dimensionen annahmen, auch an den Handgelenken waren große Krausen angebracht. Die Kopfbedeckungen der Männer waren Baretts mit Federn, aber auch kegelförmige Hüte mit abfallender Krempe. Degen, Spitzbart und der fürchterlich hinaufgewichste Schnurrbart, der in unserer Zeit wieder seine Auferstehung gefeiert hat, kennzeichneten den Kavalier; Heinrich IV. brachte dann die nach ihm benannte Barttracht in Mode. Fast noch steifer und unbehaglicher als die männliche Tracht war die der Damen. Der Oberrock fiel glockenförmig bis auf den Boden herab und zwar häufig von den Schultern an ohne Taille, die Aermel bekamen ungeheure, gepolsterte Wülste, die Halskrause zwängte den Hals ein, in den Händen trug man die kürzlich erst aufgekommenen Taschentücher (Facilletlein) und Handschuhe. Die spanische Tracht eroberte sich die ganze feine Welt und erfuhr in den verschiedenen Ländern mannigfache Variationen, am groteskesten wurde sie in Frankreich getragen, auch in England unter Elisabeth zeitigte sie tolle Auswüchse, während die Italiener doch nicht so schnell die Traditionen der Schönheit verleugneten, sondern die Grundformen der spanischen Tracht mit größerer Freiheit und Anmut behandelten.

799. Stutzer und Dame aus dem Zeitalter des 30jährigen Krieges. Mit dem Niedergange der spanischen Macht nahm auch die Vorherrschaft der spanischen Mode ab, man kehrte zur Bequemlichkeit zurück, beseitigte die steifen Polster und trug die Kleider weit und faltig. Die



807. Tracht von 1840.

gepuffte Schenkelhose verwandelte sich in eine bauschige Kniehose und wurde zusammen mit Strümpfen und Schuhen getragen, letztere waren mit Schleifen oder Rosetten geziert. Der Schuh wurde seit 1620 durch den Stiefel verdrängt, der oft bis zu den Oberschenkeln hinaufging und sich oben stark erweiterte; nicht nur das Militär, sondern auch der friedliche Geck trug ihn, letzterer stülpte ihn um und verzierte ihn mit Schleifen. Ueberhaupt ließen es sich die Gecken, die „à la mode Mussiere", angelegen sein, den kriegerischen Aufputz zu karikieren und so mit Stiefeln, Sporen, Degen, Spitzen, Schleifen, Troddeln und ungeheuren Federhüten ein kurioses Zwischending von Soldat und weibischem Stutzer hinzustellen. Ihr Haar wallte lang herab, der Bart war à la Henri IV. geschnitten. Etwas weniger phantastisch gingen die Damen, sie trugen eine nur mäßig geschnürte, kurzschößige Jacke mit bauschigen Aermeln und Umschlagkragen, langen, weiten Rock, das Haar fiel in zierlich gedrehten Locken herab und verdeckte die Ohren.

800. Ludwig XIV. (1638—1715). Dem „Roi-Soleil" blieb es vorbehalten, mit seiner Politik auch die neue französische Mode, deren Pomp am auffälligsten durch die Allongeperücke gekennzeichnet wird, zur Geltung zu bringen. Hatte man auch bisher schon häufig falsches Haar getragen, so machte man jetzt aus der Not eine Tugend und verbarg die Perücke nicht nur nicht, sondern erhob sie in enormer Größe zum Selbstzweck. Die Perücke, dieses gravitätische und kostspielige „Gebild von Menschenhand", trat nun ihre lange Herrschaft an; ganz ausgestorben ist sie bekanntlich auch heute noch nicht, da sie noch in der Amtstracht der englischen Richter und Parlamentarier eine heitere Rolle spielt. Je üppiger sie sich entwickelte, desto verpönter wurde die Manneszierde, der Bart. Pomphafte Unnatur ist das modische Gepräge der Männertracht dieser Zeit. Der Ueberrock fiel bis auf die Knie herab, war reich gestickt und unten an den Aermeln mit riesigen Aufschlägen und Spitzen versehen. Die Beinkleider schlossen unter dem Knie und gingen in Spitzen und Krausen über, die oft bis auf die Knöchel herabreichten. Die Schuhe waren mit steif in die Quere ragenden Schleifen geziert.

801. Dame vom Ende des 17. Jahrhunderts. Das Hauptstück der weiblichen Toilette war die Robe, die mit horizontalen Falbeln glockenförmig herabfiel und mit einer, von dem sogenannten cul de Paris ausgehenden Schleppe getragen wurde. Die Damen trugen keine Perücke, sondern brachten ihr Haar in die Form der Fontange: es wurde in zierlichen Locken derartig aufgetürmt, daß der Scheitel markiert blieb, und mit einem terrassenförmig abgestuften, hochragenden Aufputz von Krausen und Spitzen bedeckt. Den Hinterkopf bedeckte eine Haube mit herabwallenden Bändern. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts griff die widerliche Mode um sich, nicht bloß das Haar, sondern auch das Gesicht überreich zu pudern und zu schminken und mit



807. Tracht von 1840.

mouches (Schönheitspflästerchen) zu bekleben. Man schreckte sogar nicht vor der Abscheulichkeit zurück, die Gesichter der aufgebahrten Leichen zu schminken!

802. **Rokoko.** Die Allongeperücke verlor schließlich ihre dominierende Stellung und machte gemäßigten Formen Platz, französische Offiziere konstruierten dann den Haarbeutel und Friedrich Wilhelm I. führte beim Militär den Zopf ein. Den Dreispitzhut trug man unter dem Arm. Das langschößige Wams ließ das oft aus kostbaren Spitzen gearbeitete Jabot frei, auch an den Handgelenken trug man Spitzen. Die langen Schöße des Oberrocks wurden durch Fischbeineinlagen gespreizt gehalten, zum Kostüm gehörten ferner Kniehosen und Degen. Die Damen adoptierten den schon früher bekannten Reifrock und erhoben ihn zum unentbehrlichen Hauptstück der Toilette, er war anfangs rund, von beängstigender Größe, später nur nach beiden Seiten herausstehend, und erforderte große Mengen Stoffes, der vorzugsweise mit Blumenornamenten besetzt war. Später verzichteten die Damen auf den lästigen Reifrock, kehrten zur einfachen Robe zurück und schufen die Kontusche, ein weites, von den Schultern auf die Füße hinabfallendes Oberkleid mit spitzenbesetzten Halbärmeln. Die Kontusche wurde hinten meistens zu einem bauschigen Knoten aufgeschürzt. Großen Wert legten die Damen auf elegantes Schuhwerk, die Schuhe liefen schmal und spitz zu und waren mit hohen Stöckeln versehen. Zierliche Anmut, kokette Galanterie drücken der Rokokotracht, die so wundervoll den Geist der Zeit zum Ausdruck bringt, den Stempel auf.

In den Jahren, die der großen Revolution vorangingen, artete die leichte Anmut der Rokokotracht in allerlei Verirrungen aus. Die Herrenmode hielt sich noch in den Grenzen des guten Geschmacks, sie adoptierte den aus Nordamerika stammenden Cylinderhut und den runden, englischen Puritanerhut und bevorzugte die Werthertracht (bekanntlich nach dem Helden von „Werthers Leiden“ so genannt: Oberrock mit sehr langen Schößen, enganliegende, gelbe Lederhosen, Stulpenstiefel), die Damen aber griffen, durch Marie Antoinette dazu angeregt, wieder nach dem abscheulichen Reifrock und setzten sich wahrhaft monströse Perücken auf, auf denen ebenso unglaubliche Hüte balancierten; zur Promenadetoilette gehörte ein hoher, mit Schleife oder Troddel gezierter Stab. Die Anspruchsloseren begnügten sich mit einfacheren Frisuren und hohen Hauben.

803. **Merveilleuse und Incroyable.** Der Sturmwind der großen Revolution blies auch die Trachten um und räumte mit allen wesentlichen Bestandteilen der bisherigen eleganten Mode auf. An die Stelle der Perücken und kunstvollen Frisuren trat bei beiden Geschlechtern wirres Herabhängen des natürlichen Haars; Reifrock, Culs, Schnürtaillen, Stöckelschuhe u. s. w. wurden in die Acht erklärt. Leider verschwanden die alten Narrheiten nur, um neuen Platz zu machen. Patriotische Stutzer beiderlei Geschlechts schufen die Typen der Merveilleuse und des Incroyable. Das Kinn des Mannes verschwand hinter einer ungeheuren Binde, auf dem langsträhnigen Haar saß der Zweispitz mit Kokarde, die Kniehose (culotte) machte dem langen Beinkleide Platz (daher der Name Sansculotte, der durchaus nicht die Abwesenheit jeglichen Beinkleides bezeichnet), an Stelle des Degens wurde ein derber Knotenstock geführt.

804. **Griechische Damentracht von 1795—1799.** Die überspannten Ideen von einer Rückkehr zur antiken Einfalt führten zu höchst sonderbaren Formen der Damentoilette. Die Patriotinnen legten so ziemlich alles ab und begnügten sich mit einer griechischen Tunika aus durchsichtigem Stoff, unter der sich höchstens noch ein Hemd befand. Es läßt sich wohl kaum eine derbere Satire auf die von ethischen Tiraden überfließende Zeit denken, als dieses unschickliche „Kostüm“, das in Wirklichkeit die Negation jedes Kostüms war und auch aus hygienischen Gründen — man trug es auch bei strengstem Frost! — von der urteilsfähigen Minorität verspottet und verdammt wurde. Zur Grecque-Toilette gehörten Sandalen mit geschnürten Bändern und Titusfrisuren.

805. **Empire.** Die Revolution hatte bei aller Zügellosigkeit doch noch Erfindungsgabe gezeigt, die Reaktion stand aber verlegen vor den übernommenen Trachten und wußte nichts damit anzufangen. Bei den Herren waren das lange Beinkleid und der Cylinder — diese merkwürdige Kopfbedeckung, deren Schicksale eine ausführliche Monographie verdienten! — trotz allen Anfeindungen zu wichtigen Bestandteilen der bürgerlichen Normaltracht erhoben worden und nur bei den Hof- und Galakostümen behauptete sich die Kniehose. Aus dem langschößigen Ueberrock entwickelte sich der Frack. Die große Kinnbinde wurde vorläufig noch beibehalten, machte dann aber dem abknöpfbaren hohen Kragen (sogenannten Vatermörder) Platz. Auf Reisen trug man gern einen langen Mantel mit mehrfacher Pelerine und hochstehendem Kragen. Die Damentrachten überwanden die antike Tendenz, wurden aber abstoßend geschmacklos. Die schlichten Röcke mit hochschließender Taille, steif gefältelten Säumen und barocken Aermeln, dazu blumengeschmückte Kiepenhüte und niedrige Schuhe waren nicht geeignet, die weiblichen Reize zu heben.

806. **Die Biedermeiertracht** von etwa 1825—1835 bedeutet, wenigstens was die weiblichen Kostüme betrifft, eine liebenswürdige Epoche in der Aera der Geschmacklosigkeit, die vom Empire an bis zu den

achtziger Jahren herrschte. Die Damenröcke fallen in zwangloser Glockenform bis auf die Bänderschuhe herab, bauschige Aermel, buntgewirkte Umschlagstücher und eine Menge Krausen und Spitzen verleihen der Toilette etwas Luftiges und Schelmisches; die größte Sorgfalt aber verwendeten die Damen auf ihre Frisur, der man durch Kämme, Wickel und Schmachtlocken etwas Sentimentales gab. Allerdings stand diese Tracht nur der Jugend gut, bei älteren Damen neigte sie nach jetzigen Begriffen zum Lächerlichen. Von ebensolcher „Biederkeit" war die Herrentracht: ein bunter Frack mit enger Taille, hohen Schultern und hohem Kragen, Gilet weit ausgeschnitten, damit der Jabot und die vielfach geschlungene Halsbinde zur Geltung kamen, enganliegende Beinkleider, die aber schon oberhalb der Knöchel abschlossen und Strumpf und Schuhe frei ließen, dazu ein riesiger Cylinder oder ein Schiffshut.

807. **Tracht von 1848.** Immer mehr drängte die Herrenmode zum Stil der reinen Nützlichkeit, wie er durch die Revolution im Verkehrswesen und die intensive Ausgestaltung des Geschäftslebens bedingt war. Alle Kleidungsstücke nahmen jene Röhrenform an, für die schon der Cylinderhut ein Vorläufer war; Rock, Aermel und Beinkleider verzichteten auf jede Schönheitslinie, es sei denn, daß in dem Herausarbeiten einer engen Taille ein solcher Trieb ersichtlich ist. Bei den Damen tauchte als Anklang an den alten Reifrock die abgeschmackte und unbequeme Krinoline auf, die sich, den beißendsten Sarkasmen zum Trotz, bis Ende der sechziger Jahre behauptete und später noch einmal in der unglückseligen Tournüre eine Viertelauferstehung feierte. Das Haar wurde zu einem Chignon aufgestutzt und fiel an den Schläfen in sorgfältig gedrehten Schmachtlocken (sogenannten Männerwinkern) herab.

Liebhaberkünste

von

R. v. Seydlitz

808. **Pfuscher, Autodidakt, Dilettant und Liebhaberkünstler.** Fachmänner pflegen, in Wort und That, diese vier zu verwechseln. Mit Achselzucken abgewiesen, vom Wettstreit ausgeschlossen, dem mitleidigen Lächeln preisgegeben, treibt der Dilettant aller Schattierungen sein Werk weiter, und befürchtet dabei im stillen, daß er sich dessen eigentlich schämen müsse. Frauen läßt man's noch durchgehen, Männer aber, denen bereits in der Schule abverlangt wurde, sich für ein Spezialfach zu entscheiden, schämen sich alles Dilettierens. So kommt es, daß die meisten in der Pfuscherei stecken bleiben, daß sie die kostbarste aller Schulen, das Lernen auf eigne Faust, Kosten und Gefahr: das Autodidaktentum, nicht zu nützen verstehen, in den minderen Regionen des Dilettantismus ein beinahe lichtscheu zu nennendes Wesen treiben, und nie die Stufe erklimmen, auf der sie ehrenvoll, erfolgreich und geachtet dastehen könnten: die des Liebhaberkünstlers.

809. **Neue Wege.** Im Anfang war — der Dilettant, d. h. der aus eigner Kraft zum Künstler gewordene Mensch. Noch heute ist jeder Fachkünstler im Anfange naturgemäß Dilettant, d. h. er beweist durch seine ersten Talentproben, daß er etwas kann, was nicht jeder kann; wie denn auch jede Kunst erst von Dilettanten begründet ist. Der Dilettant ist der große Anfänger, der Erschließer neuer Gebiete, neuer Wege.

810. **Deutscher Dilettantismus.** Jeder Deutsche ist von Natur ein Künstler: das beweist uns die Zeit vor dem Absterben deutschen Wesens im 30jährigen Kriege; jeder Schuster — nicht nur Hans Sachs! — verzierte seine Arbeiten mit irgend etwas, was er als Künstler vermochte, sei dies nun zierliche Nagelarbeit oder „ein Verslein auf die Sohl". Was an uns seitdem deutsch geblieben ist (es war zu Zeiten wenig!) beweist das immer noch; in Deutschland fehlt's nie an Talenten, meist aber an Mut und Zähigkeit. „Die Lust der Deutschen am Unsichern in den Künsten kommt von der Pfuscherei", sagt Goethe, und fügt an andrer Stelle das Wort hinzu: „Alles Vorliebnehmen zerstört die Kunst, der Dilettantismus führt Nachsicht und Gunst ein." Hier sind klar die Gefahren ausgesprochen, denen der Dilettant ganz besonders in Deutschland leicht unterliegt: er verzichtet auf ein edles hohes Ziel,

begnügt sich mit stümperhafter Spielerei, und rechnet auf die Nachsicht des Kreises, der ihn umgiebt und innerhalb dessen sein „Werk“ mit achtungsvollem Schaudern und übertünchtem Höflichkeitsgrinsen von Hand zu Hand geht. — Warum steht der Dilettant und sein Werk in anderen Ländern höher, geachteter da, als bei uns? Ist nicht der sog. englische Stil, unsere moderne Formensprache, aus den Händen wahrer Dilettanten entsprossen, solcher Leute nämlich, die lediglich per il loro diletto (zu eigner Freude, — daher der Name Dilettant) schufen, ohne Zunftstempel und Aussicht auf schnellen Gewinn? Muß der sonst so ernste, tiefgründig schaffende Deutsche auf dem Gebiete der Kunst ewig nur spielerig nachahmen, „angefangene“ Stickereien fertig sticheln („Nur ein Viertelstündchen!“), Gipsbüsten mit Bronzefarben verkleistern u. dgl. m.?

811. Ausdehnung der Dilettantenarbeit. Kein Zeitalter hat einen so ungeheuern Verbrauch von Kunstarbeitsmaterial erlebt wie das unsre. Jeder treibt „künstlerische“ Allotria, — aber vielleicht hat auch kein Zeitalter eine so ungeheure Verbreitung hilfloser Stümperei und Geschmacklosigkeit gesehen als das unsere. Und doch ist der Dilettant, nach dem Ausspruch Prof. Lichtwarks, der Erbe der Volkskunst alter Zeiten, doch ist er bestimmt zu erringen, was unserm Volk noch fehlt, Bildung des Auges, Geschmack! Denn das wahrhaft Künstlerische ist nicht Berufszweck: wer dauernd und gegen Entgelt Bilder malt, ist sicher ein Maler, aber das ist noch lange kein Beweis, daß er ein Künstler ist. Wieviele Dilettanten waren Meister, und wieviele Fachmänner sind nicht einmal — Dilettanten. Gerade die große Verbreitung der privaten Kunstthätigkeit macht es uns heut leicht, zu vergleichen, zu wetteifern, Neues und Besseres zu suchen und zu versuchen. In diesem Sinne ist die moderne Hochflut des Dilettantentums zu begrüßen; der Fachmann arbeitet wie, wann, und was er muß, der Liebhaberkünstler wie, wann und was er will. Allerdings soll er diese Freiheit als eine Ehre empfinden, die hohe Pflichten auferlegt, er wird ernsthafter streben, weil er einsamer dasteht als der Fachmann; er wird die „gebratenen Tauben“ verschmähen, und wissen, daß „die Götter vor den Erfolg den Schweiß gesetzt haben“. Viele sind berufen — heutzutage tausendmal mehr als früher; darum werden unter diesen aber weit mehr als ehedem auserwählt sein, Meister zu werden.

812. Domäne der Frau. Alles Gesagte, wenn auch „er“ gesagt wurde, gilt ebenso, ja in höherm Maße von der Frau; und wenn Giordano Bruno sagt: „Gieb, o Jupiter, den Deutschen, daß sie sich ihrer Kraft bewußt werden und sich höhere Ziele stecken, und sie werden nicht mehr Menschen, sondern Götter sein“ (Abschiedsrede von Wittenberg 1588) — so meint er damit auch nicht nur die Männer. In allem und allem was schön ist, soll die Frau führen, anleiten, anordnen, neue Wege weisen. Gerade die häusliche Kunstarbeit ist die bescheidene Wiege, aus der Großes hervorgehen soll; und zur Wiege paßt die Frau besser als der Mann. Die Würde aller der Künste, von denen hier gehandelt werden soll, ist euch deutschen Frauen in die Hand gegeben; bewahret sie!

813. Spaß und Ernst. Soll nun also nur noch ganz Ernsthaftes, Schwieriges, Langwieriges gemacht werden, kein leichter, flüchtiger, künstlerischer Launenscherz mehr zu

Tage kommen? — Das hieße der Kunst ihre Lebensluft nehmen. Jeder Künstler spielt hie und da einmal mit seinem Können; aber eben nur um der Erheiterung, der Erholung willen. Denn zunächst schafft er doch Ernstes. Schnurrpfeiferei — sog. „Gschnaaß“ — ist erlaubt, wo Spaß am Platz ist, dann aber auch erweist derlei Unsinn seine Existenzberechtigung durch die Wirkung auf die Stimmung der anderen.

814. Nicht bloß nachahmen. Also hüte man sich vor seichtem Nachahmen, wo Gediegenes, Echtes am Platz wäre, — man sticke also seinen Wandschirm sauber und in echtem Material, und male ihn nicht in der unkünstlerischen sog. Kensingtontechnik — und spare allen künstlerischen Uebermut für heitere Festgelegenheiten, wo die Fälscherlust ihre berechtigten Triumphe feiern mag.

815. Werkzeug und Material zu allen Arbeiten wird bei den einzelnen Techniken stets angegeben werden. Es giebt aber noch ein Werkzeug moralischer Natur, das unumgänglich nötig ist: Mut zu Neuem, Ungewohntem; man darf nicht erschrecken vor der Zumutung, Glas zu blasen oder Metall zu treiben, nur weil etwa die nächsten Bekannten derlei noch nicht versucht haben oder darüber spötteln möchten; nein, gerade weil dem so ist, soll man selbst das Neue beginnen. Und ein Material moralischer Natur: Geduld, d. h. Ausdauer mit sich selbst; „diese, recht viel, nähe in eine Menschenhaut, und binde sie dir nah ans Herz“, sagt ein alter deutscher Schriftsteller (Harff, 1499).

816. Gesundheit. Hier gilt: alles mit Maß! Und auch mit ein wenig Geschick und Klugheit. Denn so lassen sich üble Wirkungen von Rauch, Säuredämpfen, Staub 2c. leicht vermeiden. Und zuletzt: das Spazierengehen ist niemandem verboten, der lange gebückt über seiner Arbeit saß. Lunge und Augen, Nerven und Blutkreislauf dürfen nie unter dem Uebereifer des „Fertigwerdenwollens“ leiden. Gut Ding will Weile haben.

Hilfskünste.

817. Hilfskünste. So möchten wir die Vorkenntnisse bezeichnen, die zum Eintritt in die Werkstatt irgend einer Kunst unbedingt nötig sind, die aber nicht jedem gleicherweise durch Uebung geläufig gemacht wurden. Einen Teil dieser Vorkenntnisse müssen wir allerdings als bekannt voraussetzen; es kann z. B. nicht Aufgabe dieses Buches sein, in die Anfangsgründe des Zeichnens und Malens einzuführen, oder zu lehren, wie man eine Fläche mit Bronzefarben bestreicht, wie man die Nadel führt, um Kreuzstich oder Languetten zu machen. Wir weisen hier vielmehr nur auf die wichtigsten solcher Hilfskünste hin, und erläutern kurz deren Wesen, Material und Werkzeug, um dem redlichen Willen, etwas zu schaffen, helfend beizuspringen, damit er sich nicht an vermeintlichen Schwierigkeiten lahm arbeitet.

818. Mathematisches. Mit Zirkel, Lineal und Winkel umgehen zu können, ist nicht nur für den Entwerfer von Kerbschnittmustern

vonnöten. Das Halbieren einer Linie, eines Winkels, das Zeichnen eines regelmäßigen Drei-, Vier-, Fünf- u. s. w. -ecks in einen Kreis wird man brauchen, wenn man Spitzenmuster entwirft oder Holzmosaik resp. Einlegearbeit treibt. Nötigenfalls ist ja meist in der Familie ein Gymnasiast, der einem gegen Naturallieferungen (Schokolade, später Cigaretten!) ein Privatissimum darüber liest.

819. **Dikatopter und camera lucida.** Dies sind sehr empfehlenswerte Instrumente zum Zeichnen nach der Natur, da sie Sicherheit bieten, das zu Zeichnende wirklich so aufs Papier zu bringen, wie man es sieht, und nicht so, wie man es zu sehen meint. Daß ein tüchtiger Künstler, Meister seines Faches, die Dinger Eselsbrücken schimpft, darf einen Dilettanten nicht irre machen; wir brauchen sie, und haben ein Recht dazu.

820. **Zirkel.** Wenig bekannt sind Schneckenzirkel und Schneidzirkel, beide dem Holzkünstler sehr willkommen. (Silhouettenzirkel siehe unter Silhouette.)

821. **Vergrößern, Verkleinern.** Um ein gegebenes Muster in anderm Größenverhältnis wiederzugeben, wird man am besten die Quadriermethode anwenden. Das Original (resp. dessen naturgroße Pause) wird mit parallelen, gleichabstehenden, geraden Linien senkrecht und wagrecht überzogen; desgleichen die Fläche, auf die das Muster übertragen werden soll, mit gleichvielen solchen Quadraten versehen, die natürlich, der Größe der Fläche entsprechend, kleiner oder größer als die auf dem Original sind. Nun wird Quadrat für Quadrat die Zeichnung eingetragen; hierdurch ist Sicherheit gegeben, daß die Verhältnisse richtig werden. Da nun aber fast keine Fläche genau quadratisch ist, so wird stets an einem oder zwei Rändern ein schmälerer Streifen übrig bleiben. Deswegen, und um jedenfalls Mittellinien und Mittelpunkt sicher zu haben, empfiehlt es sich, die Originalzeichnung nicht in beliebige Quadrate zu teilen, sondern die Fläche senkrecht und wagrecht zu halbieren, die so erhaltenen Hälften wieder zu halbieren u. s. f., bis man eine genügende Teilung vor sich hat, die keine Reststreifen aufweist, und der Form des Ganzen sich besser anpaßt.

822. **Uebertragung, Pause.** Außer dem freihändigen Kopieren und dem oben beschriebenen Quadrieren können Originale noch auf verschiedenen Wegen übertragen werden, z. B. auf photochemischem. Für häusliche Zwecke kommt jedoch (außer etwa dem Lichtpausverfahren, was nicht so schwierig ist, als es „klingt“) nur das Durchzeichnen oder Durchpausen in Betracht. So einfach es ist, will's doch auch geübt sein; auch giebt's verschiedene Arten Pauspapier (Farbpapier), Pausleinen und dergleichen. Für viele Zwecke ist's nötig zu wissen, ob das Farbpapier fetthaltig oder fettfrei ist; man frage also beim Einkauf. Das Verfahren besteht in folgendem: auf das mit der Zeichnung zu versehende Stück legt man das Farbpapier, mit der Farbschicht nach unten, und hierauf das Original resp. dessen Kopie. Die Linien des letztern Blattes werden nun mittels eines stumpfspitzen Stiftes (z. B. einer Stricknadel) sorgsam nachgefahren unter gleichmäßigem Druck, und ohne die Blätter zu verschieben (weshalb man sie vorher besser befestigt mit Reißstiften, Wachskügelchen oder was im besonderen Falle geeignet ist). Sieht die durchpauste Arbeit nicht gut aus, so wiederhole man das Durch-

pausen, denn schiefe, zitternde, unterbrochene Linien, stumpfe Ecken und dergleichen ruinieren die beste Arbeit und verderben die Arbeitslust. Eine andere Art Uebertragung ist die mittels durchstochenen Musters. Das Muster (Original resp. Kopie) muß zu diesem Zwecke in allen seinen Linien mit einer dicht stehenden Reihe von Nadelstichen durchlöchert werden (dickste Nähnadeln!), dann wird es auf die Arbeitsfläche aufgelegt, festgemacht, und nun mit einem feinen Pulver überrieben, oder richtiger: betupft. Nach Wegnehmen des durchstochenen Musters steht dann die Zeichnung in punktierten Linien auf der Fläche. Sie muß dann meistens noch mit Farbe nachgefahren, stets aber aller Ecken und Enden korrigiert werden; denn es giebt wenige, die eine gerade Linie schnurgerade in Punkte umsetzen können. Diese Art der Uebertragung empfiehlt sich für Fälle, in denen das Muster sehr oft wiederholt übertragen werden muß, und bildet eine Vorstufe zum

823. Schablonieren, einer leider ganz vernachlässigten Technik, der wir hier eindringlichst das Wort reden möchten, da sie künstlerisch ausbildungsfähig ist, und uns z. B. befähigt, die Tapeten, Vorhänge, Markisen, Zeltstoffe 2c. selbst zu „bemustern" und vom Tapezierergeschmack frei zu kommen. Meist wird Papier oder Pappe (Preßspan), selten Blech zur Schablone verwandt. Das Muster wird sauber darauf aufgebracht, wobei auf den sogenannten Rapport, die Wiederholung oder den Anschluß des Musters zu achten ist. Ringsum bleibt ein breiter Rand. Nun wird mit scharfem, kurzem, spitzem Messer das Muster ausgeschnitten; Stücke, die dabei herausfallen würden (wie z. B. das Innere einer 0), müssen durch stehenbleibende Unterbrechungen des ausgeschnittenen Streifens, durch sogenannte Stege, gehalten werden, so: **O**. Japanische Schablonen, die schönsten, die es giebt, weisen statt dessen querübergeleimte Fasern oder Haare auf. Je nach der Art der beim nachherigen Malen zu verwendenden Farbenart (ob öl-, spiritus- oder terpentinhaltig), wird die Schablone mit Firnis verschiedener Art getränkt, um sie haltbar und abwaschbar zu machen; Schellacklösung wird meist das beste für unsere Zwecke sein. Man legt die Schablone nun auf die zu bemalende Fläche und malt mit halbflüssiger Farbe, kurzem, nicht zu weichem Pinsel und in senkrecht zur Fläche stehender Haltung des letztern. In den Ecken derjenigen Schablonen, die auf größeren Flächen mehrmals neben- und übereinander angelegt werden müssen (fortlaufende Flächenmuster), sowie natürlich bei allen Schablonierarbeiten, die mehrfarbig, also mit mehreren Schablonen nacheinander gemalt werden, müssen Löcher sich befinden, die genau dem Rapport entsprechen, um letztern beim Weiterschieben oder Wiederauflegen der Schablone richtig zu treffen. Schablonen aus Celluloid würden dieser Löcher nicht bedürfen, doch ist bei ihnen das Schneiden schwierig. Will man helle Stoffe mit hellem Muster auf dunklem Grund versehen, so schabloniert man das hell-bleibensollende Muster nicht mit Farbe, sondern mit Terpentinwachslösung auf, und färbt dann den ganzen Stoff dunkel, worauf er mit Terpentin von dem Wachs befreit wird. Metallschablonen werden entweder mit der Laubsäge hergestellt, oder (die feineren) durch Aetzung auf dünnem Kupfer, z. B. die Wäschezeichenschablonen.

824. Laubsägen. Einige Zeit hindurch war dies Instrument bei-

nahe das einzige beliebte kunsttechnische Werkzeug, ähnlich wie vor kurzem der Brennstift. Es ist ein sehr nützliches Ding, aber seine Leistungen allein genügen kaum, um wirklich Künstlerisches zu stande zu bringen. Für jeden aber, der mit Holzarbeiten sich befaßt, oft auch für Blecharbeiten und das Zurichten von Intarsiamaterial wird die Laubsäge von Wert bleiben; und wenn wir ihre Anwendung hier als bekannt voraussetzen, so erwähnen wir sie doch, um vielleicht dem vergessenen Sägebogen zu der ihm gebührenden Achtung wieder zu verhelfen. Die Tischplatte soll für Laubsägearbeit stets verstellbar hergerichtet sein (ähnlich den Notenpulten), da oft schräger Schnitt geradezu Bedingung ist!

825. **Beizen, Wachsen, Lackieren und Polieren.** Diese Nebenkünste etwas zu verstehen, ist für die „Holzwürmer" absolut nötig. Die wenigsten aber nehmen sich die Mühe, beim Schreiner darin einen kurzen Unterricht zu nehmen. Das geringe Lehrgeld macht sich reichlich bezahlt durch die Sicherheit, keine Arbeit mehr zu verderben. Gute Beizen giebt's fast überall, sie werden aber gedankenlos auf fettfleckiges, feuchtes oder von Harzstreifen durchzogenes Holz angewendet; und die vorher so gut gelungene mühevolle Schnitzerei ist verdorben. Nichts leichter als Wachsen: Die Lösung aufstreichen und bürsten bis zum Trockenwerden. Aber eben nichts weiter! Nicht zehnmal wachsen (um mehr Glanz zu bekommen) oder mit wachsverklebter Bürste feine Kerbschnittarbeit verderben! Lackieren, besonders aber Polieren, läßt sich nur im Zuschauen lernen, alles Beschreiben hilft nicht gegen das zuviel oder zuwenig, das zustark oder zuleicht.

826. **Vergolden und Versilbern.** Die gute, echte Vergoldung ist schwierig, aber giebt doch die einzig soliden, schönen Resultate. Da man oft in die Lage kommt, zur Verschönerung Gold resp. Silber anzuwenden, so ist einige Uebung darin nicht ohne gute Frucht. Die echte, oder, nach dem zur Verwendung kommenden Branntwein, „Schnapsvergoldung", bedarf eines Vergoldergrundes, der aus feinster Kreide (China- oder Champagnerkreide) und feinstem Leim besteht. Die Masse wird öfters aufgetragen, die letzten Schichten immer mehr mit Leimwasser verdünnt, und nach vollem Trocknen abgeschliffen (Glaspapier). Die Gold- resp. Silberblattstückchen müssen nun vorgerichtet, d. h. zugeschnitten werden; denn jetzt kommt die heikle Arbeit: das Auflegen. Mit Mixtion resp. Poliment (käuflich zu haben) wird ein Stück der Fläche bestrichen, so groß als das aufzulegende Blättchen; dieses wird, am besten mit einem Pinsel, aufgenommen und faltenlos auf die nasse Stelle gelegt; dies gelingt im Anfang nie, aber man verzweifle nicht und stoße auch keinen Seufzer aus, denn das Gold verträgt keinen „Wind". Vergolderkissen und -messer und sonstige Hilfsapparate des Vergolders braucht nur, wer sehr oft vergolden muß. Beim Aufbringen des Goldes läßt der Fachmann meist das Poliment erst trocknen und feuchtet es dann im Moment des Goldauflegens mit einem in Kornbranntwein getauchten Pinsel wieder an. Das Polieren kann erst am nächsten Tage geschehen; ein eigens hierzu finger- oder hornförmig geschliffener Achat ist dazu nötig; für selten vorkommende Vergoldungsversuche leiht ihn wohl ein Vergolder. Das Versilbern ist dasselbe wie das Vergolden; will man das polierte Stück aber zu

besserem Schutz mit Spirituslack überstreichen, so nimmt man für Gold den gelben, sogenannten Vergolderlack, für Silber farblosen.

827. **Anreibversilberung.** Eine sehr bequeme Art des Versilberns ist die unter diesem Namen käufliche chemische Verbindung, von der man etwas auf mit Wasser angefeuchtete Watte (oder Leder) thut und den Gegenstand so lange sanft reibt, bis das Silber sich gleichmäßig darauf niedergeschlagen hat. Die Anreibversilberung wirkt am besten auf Metall, auf durchlässigen Materialien gar nicht.

Glas zu vergolden gelingt nur im Feuer, ist also Sache der betreffenden Fabriken. Metall vergoldet resp. versilbert (wegen des teuern Materials) immer am besten der Galvanoplastiker. Leder vergoldet man, indem man die Goldblättchen auf das frisch gefirniste Leder bringt. Wegen der Dünne des Metalls vergewissere man sich aber, daß weder im Leder noch im Firnis Säure ist; am besten schützt Schellacklösung gegen ungewollte Nachwirkungen des Gerbens. Stoffe, z. B. Leinwand ohne und mit Malgrund, werden in ähnlicher Weise behandelt, Holz desgleichen (z. B. in Schnitzereien).

828. **Galvanoplastik.** Auch diese leider so ganz in Liebhaberkreisen unbekannte, dankbare Technik gehört unter die, welche in Verbindung mit einer Menge anderer zur Anwendung kommen (Metallbearbeitung z. B.); jedoch kann sie allein nicht zu den „Künsten" gerechnet werden, da sie rein mechanisch arbeitet, der Mensch nur ihre Arbeit überwacht. Immerhin wird es vielen schon Genugthuung gewähren, Gräser, Käfer, Münzen, Spitzen, Stoffe und dergleichen zu verkupfern; das Vergolden erfordert große Apparate, kann also nur in den Fabriken geschehen, desgleichen das Versilbern (ausgenommen seitens eines Studenten, der sogar Bücher und Ueberzieher — versilbert). Der einfachste galvanoplastische Apparat besteht in folgendem: in ein großes Steingut- oder Porzellangefäß, welches mit Kupfervitriollösung (giftig!) gefüllt ist, stellt man ein Gefäß aus porösem Thon (käuflich) oder Pergament, füllt letzteres mit Wasser, in dem man 1 Prozent Amalgamiersalz und 3 Prozent Schwefelsäure aufgelöst hat. In dies letztere Gefäß kommt ein Cylinder aus Zink, auf den oben ein Kreuz aus Messingstäben horizontal aufgelötet ist, welche so lang sind, daß sie rings auf dem (äußern) Porzellangefäß aufliegen. An diese Messingstäbe hängt man nun mittels Messingdraht die betreffenden zu verkupfernden Gegenstände, so zwar, daß sie in der Kupfervitriollösung, nicht im innern Gefäß also, hängen. Der sich entwickelnde galvanische Strom besorgt selbstthätig das Verkupfern, am schnellsten auf der Seite des Gegenstandes, welche dem innern Gefäß zugewandt ist; daher nach einiger Zeit umwenden! Alle porösen Gegenstände müssen vor dem Einhängen erst in heißes Stearin getaucht, sogleich auf warmer Unterlage abgetropft resp. sogar ausgedrückt (z. B. Stoffe), und dann mit Graphitpulver gut eingerieben werden. Die weitere Ausbildung der Galvanoplastik erfordert zu viel Apparate, und wird kaum je von einem Liebhaberkünstler als Hilfskunst benötigt werden.

Malerei.

Gobelinmalerei.

Die Nachahmung von bunten Stickereien und Bildwebereien durch Pinsel und Farben ist eine alte Kunst — verschiedenartig ausgebildet in ihren Mitteln je nach Material und Stil, — die sich ganz besonders da empfiehlt, wo es gilt, große dekorative Wirkung zu erzielen, ohne dazu jahrelang die Sticknadel schwingen zu müssen. Ebensowenig wie es sich lohnen würde, ganz einfache Stielstichmuster auf Leinwand mit dem Pinsel zu imitieren, wird es auch keinem Liebhaberkünstler einfallen, sich der ungeheuern Mühe zu unterziehen, welche die Herstellung echter gestickter Gobelins verursacht. Im erstern Fall greift man zur Nadel, im letztern zum Pinsel.

829. **Material.** Dieses muß an sich schon eine Gobelinnachahmung sein, insofern es dasselbe ripsartige, grobe Gewebe aufweisen muß wie der echte Gobelin. „Gobelinleinwand" in der bezeichneten Art und zum Zweck des Malens erhält man in einschlägigen Geschäften, in verschiedenen Farben. Meist wird ein „alt" aussehendes crème-gelb vorzuziehen sein. Der Stoff muß wie zu einem Bilde auf einen Blendrahmen gespannt werden, so daß er sehr straff liegt, jedoch durch die Nägel nirgends verzerrt wird. Als Grundierung verwendet man einen Anstrich von Leimwasser oder eine Alaunlösung. Als Farben kommen Oel- oder sog. Gobelinfarben, sowie trockene Pastellfarben in Betracht, je nach der zu wählenden Technik; erstere beiden werden mit sehr harten, breiten Borstpinseln aufgetragen, letztere am besten mit dem Finger oder einem Wattebausch, event. einem aus Löschpapier gerollten Wischer.

830. **Arbeit.** Ehe man beginnt, ist es wohl nöthig, alte echte Gobelins zu betrachten (in Museen, Schlössern 2c.) und sich genau die Farbenfolgen zu merken, welche dort herrschen. Alle Blätter, Gräser, Wiesen zeigen z. B. ein charakteristisches Blaugrün; Gesichter, Fleischteile viel Grau mit wenig Rosa. Der Himmel (malerisch zu sprechen: die Luft) ist stets grünlich blau; viel erdiges Gelb erscheint an Baumstämmen, Kleidungen, Wegen Gebäuden; u. s. f. — Die richtigen Farbenmischungen wird man bald heraushaben; es sind im ganzen wenig Töne nötig.

Die Zeichnung, auf deren Stilechtheit sehr viel ankommt, wird am besten trocken (mit Kohlepulver) aufgepaust, und dann mit einem feinen, langhaarigen Pinsel nachgezogen. Zu diesem Nachziehen soll aber ja keine sehr dunkle Farbe verwendet werden, sondern am besten eine der Grundfarbe des Stoffes ähnliche, nur wenig dunklere. Die schwarzen Einfassungslinien, die echte Gobelins um jeden Figurenteil herum oft aufweisen, malt man ganz zuletzt! — Das Auftragen der Farben geschieht bei Oel- und Gobelinfarben in einer „einreibenden" Art, stets in der Längsrichtung des Stoffes. Oelfarben verschmieren leicht die Textur des letzteren, man bedenke daher, daß man nur die Stofffasern färben, nicht aber den Stoff mit Oelfarbenschicht bedecken soll wie beim Oelmalen. Weiß ist ganz zu verbannen; die hellsten Lichter werden durch Aussparen erreicht.

Das letztere gilt auch von den (übrigens den Oelfarben bei weitem vorzuziehenden) Gobelinfarben, bei denen auch ein mehrfaches Nachmalen (Tiefertönen) nichts schadet, immer vorausgesetzt, daß es gründlich „einreibend“ mit dem härtesten Borstpinsel geschieht. Bei der Abtönung merke man, daß ein echter Gobelin niemals die Töne in einander verfließend zeigt, sondern stets genau von einander abgesetzt. Niemals darf in den Fehler verfallen werden, allzunaturalistisch zu malen, man bedenke was man darstellen will: eine alte Webtechnik. Zuletzt werden jene oben erwähnten Umfassungslinien hineingemalt; jedoch sei man damit nicht pedantisch: man lasse sie an einer Stelle mehr, an anderer weniger hervortreten, und deute sie hie und da nur an; auch soll dazu nicht volles Schwarz genommen werden, sondern eine nach den Nachbarfarben gestimmte Nuance. Beim Malen dieser Linie kann man nun erst dem Ganzen das gobelinähnliche Aeußere geben: die Linien dürfen stets nur der Kette des Stoffes folgen, also senkrecht sein; schräg verlaufende und Querlinien werden treppenartig, resp. aus kurzen nebeneinander stehenden Strichen bestehend gemalt. Geschieht dies aufmerksam, so ist sofort der Charakter des Buntgewebes da. — Alle Farben müssen gut in die Vertiefungen zwischen den Querwülsten des ripsartigen Stoffes eindringen. Farbenmischungen sind stets in reichlicher Quantität anzurühren, denn ein zweitesmal trifft man die gewünschte Mischung höchst selten genau gleich der ersten. Wer ganz raffiniert ist, macht aus dieser Not eine Tugend, indem er absichtlich hie und da heller oder dunkler, wärmer oder kälter wird als eigentlich gewollt; denn alte Gobelins wie alte orient. Teppiche weisen derlei Unregelmäßigkeiten auf.

Verwendet man Pastellfarben, so gilt dasselbe wie vom eigentlichen Pastellmalen. Nur hüte man sich hier erst recht vor zu viel Tönen und Nuancen. Das fertige Bild wird dann fixiert, und hält sich gut: nur darf es nicht wie ein Fußteppich von Zeit zu Zeit gewaltsam geklopft werden.

Portieren, Vorhänge, Wandschirme, Wandbehänge an Treppenhäusern u. dgl. m. können mit Gobelinmalerei sehr wirksam und schön verziert werden. Auch ist nach einiger Uebung dringend zu raten, zur Imitation orient. Muster (Wandteppiche) überzugehen: ein noch sehr wenig bekanntes Feld!

Wismutmalerei.

Eine in den siebenziger Jahren des abgelaufenen Jahrhunderts erst wieder „ausgegrabene“ Technik, die ganz verloren war, ehedem aber so vielfach geübt wurde, daß Nürnberg z. B. eine Zunft der Wismutmaler hatte. Sie hat ihren Namen von der Anwendung des pulverisierten Wismutmetalles als Grund für die dann darauf in Oel oder Tempera auszuführenden Ornamente. Unzweifelhaft kann ein glänzenderer Effekt erzielt werden, wenn anstatt des Wismutgrundes Silber- oder Goldgrund verwendet wird. Allein einesteils ist die Wirkung dann sehr schreiend, anderenteils strebt man ja gern „altes“ Aussehen an, und darf dies in diesem Falle auch mit vollem Recht, indem keine Imitation, sondern eine Wiederholung echter alter Technik vorliegt.

831. Material. Vor allem das Wismutpulver, das einschlägige Handlungen führen oder doch besorgen können; ein Achat zum Po-

lieren; Temperafarben; Spirituslack (weiß und goldgelb). Die zu bemalenden Gegenstände waren in alten Zeiten stets kleine Kästchen aus gutem, geradem, womöglich nicht gesägtem sondern gespaltenem Buchenholz; ohne jede besondere Profilierung, Schnitzerei, oder dgl.; es empfiehlt sich daher, Wismutmalerei nur für derlei Kästchen anzuwenden. Ist kein Buchenholz zu bekommen, so kann Ahorn gewählt werden; die Flächen dürfen nicht durch Leimung zusammengeflickt werden, weil der Leim beim Grundieren aufgeht.

832. **Arbeit.** Zunächst werden die zu bemalenden Flächen grundiert wie zum Vergolden. Dies besorgt am besten auch ein Vergolder; die Flächen dürfen keine Sprünge haben und müssen tadellos glatt geschliffen sein. Man reibt nun das Wismutpulver mit Eiweiß dicklich an (auf der Glasplatte) und verdünnt eventuell mit Regenwasser, so daß es sich bequem aber gut deckend auftragen läßt, und bestreicht damit die Flächen durchaus; nur stets in einer Richtung, geradlinig, und nie eine Stelle zweimal! — Nach dem Trocknen (2—3 Stunden) wird mit dem Achat poliert, wieder stets in derselben Richtung wie der Pinsel gestrichen hat; die Fläche muß wie poliertes Metall aussehen. Nun wird die Zeichnung aufgepaust. Als Motive dienen fast ausschließlich Blumen, etwa noch Schmetterlinge oder dgl.; wegen der vielen Blumen hat man die alten Wismutmalereien sogar, da man nicht mehr wußte, daß Wismut dabei verwendet wurde, mißverstandener Maßen „Wiesmatt"-Malereien getauft! Dank der Forschungen des Prof. Groß und des Herrn P. Stotz (Stuttgart) wissen wir's jetzt besser. Das Malen geschieht mit Tempera am besten (Verhältnis: ein Eigelb, eine halbe Eierschale Leinölfirnis, eine gleiche Essig; fein verrühren, so wie die Hausfrau Mayonnaise macht!). Zum Verdünnen dient Regenwasser. Man trägt deckend auf, aber nicht in den hellsten Tönen, vielmehr sind die hellen Lichter erst nachher aufzusetzen; ein weißer Falter, eine Lilie dürften daher zuerst grau gemalt werden. Schatten werden auch nachträglich lasiert. — Das Aufsetzen der Lichter, Neapelgelb und Wismutweiß (gefällter Wismut), ist nun insofern die Hauptsache, als man durch die Art des Auftrags den Charakter der alten Malereien zu erreichen suchen muß: es wird pastos, fast plastisch gemalt aber nur in ganz feinen Linien und Punkten, also mit den feinsten Marder-Schlepppinseln. Die Eigenart der alten Muster, die stets etwas stilisierte Formen zeigen, verlangt dies geradezu: naturalistische Auffassung ist absolut zu verwerfen. — Die Einrahmung der Bildflächen geschah in alter Zeit immer mit einer ziemlich rohen roten oder bläulichen Linie; feiner wirkt da Schwarz, dem man viel Braun zusetzt, weil das einfache Schwarz ebenfalls roh wirkt. — Nach dem Trocknen wird lackiert: zuerst mit weißem (farblosem) Spirituslack, dann ganz oder stellenweise mit goldgelbem (Vergolderlack), wodurch dann die betr. Stellen wie auf Goldgrund gemalt aussehen. Beim zweiten Anstrich ist Vorsicht nötig, da es gern dunkle Flecken giebt. Diese sind am ehesten zu vermeiden, wenn der zweite Firnis langsamer trocknet wie der erste.

Vernis-Martin.

Im Bestreben, die chinesischen und japanischen Lackmalereien nachzuahmen, erfand ein gewisser Martin in Paris im 18. Jahrhunder

die nach ihm benannte Art von Malerei auf Goldgrund, welche zur Verzierung von Möbeln und kleineren Luxusgegenständen dient, heut noch geübt wird, und sich durch das prächtige Ansehen, die verhältnismäßig leichte Arbeit und gediegene Haltbarkeit sehr zur häuslichen Kunstübung empfiehlt, da wirkliche kleine Kunstwerke von hohem Wert dabei zu stande kommen können.

833. **Material.** Schellacklösung oder Gummilack, Zinkweiß in Pulver oder feinste Kreide, — für den Grund; Tripel und Glaspapier zum Abschleifen; Blattgold und Mixtion zum Vergolden, statt dessen event. Bronzepulver und Bronzetinktur; Oelfarben und Pinsel rc.; Schleiflack, oder Spirituslack.

834. **Arbeit.** Diese erfordert insofern viel Zeit, als bis zur Beendigung öfters längere Trockenpausen notwendig sind, dazwischen aber sind stets nur wenige Viertelstündchen zur Arbeit selbst zu verwenden; es gehört also Geduld dazu, die Sache kann nicht wie Bilder oder Stickereien ohne Pausen fertiggemacht werden. Gründliches Trocknen ist sogar stets Hauptbedingung, man gebe lieber bei jedem Anstrich einen Tag mehr als nötig zu, der Erfolg ist dann sicher. Wer das ganze Grundieren und Vergolden sich sparen will, giebt den Gegenstand zum Vergolder und erhält ihn fertig vergoldet zurück; er braucht also von obigem Material nur die Oelfarben, den Lack und die Poliermittel: Tripel und Glaspapier. Doch ist bei kleineren Gegenständen das Grundieren und Vergolden zu empfehlen, schon weil man dabei etwas lernt und dadurch wieder von einer Sklaverei, einem Handwerker gegenüber, frei wird.

Das Grundieren: Die Holzfläche soll ganz glatt abgezogen sein, wird dann einigemale mit Schellacklösung bestrichen und wenn ganz trocken, mit Glaspapier abgeschliffen. Der Staub des Glaspapiers ist sauber wegzureiben. Der Schellackanstrich dient zum völligen Schließen der Holzporen; es empfiehlt sich daher nur absolut trocknes, astfreies Holz zu verwenden und dies auch auf der Rückseite zu schellacken. Als Grund trägt man nun einen dünnen Teig von feinster (sogenannter Champagner-) Kreide und bestem Leim in heißer Lösung auf; in Paris verwendet man statt Kreide feingepulvertes Zinkweiß, wie dort auch statt des vorher angegebenen Schellack Gummilack verwandt wird; doch ist der Effekt derselbe. Dieses Auftragen geschieht gleichmäßig, mit breitem Pinsel, nach jedem Trocknen nochmals, ungefähr viermal. Jede äußere Spur der Holzfaser muß verschwunden sein. Endlich wird mit grobem, dann mit feinem Glaspapier geschliffen; will man mit Tripel nachschleifen, so befeuchtet man ein Leinenbäuschchen in Wasser und tupft damit in den Tripel, der dran haftet, und schleift so, von Zeit zu Zeit den abgeschliffenen Schmutz mit nasser Leinwand von der Fläche wischend. Zuletzt wird trocken abgerieben. Die Fläche muß spiegelblank sein! — Das Vergolden geschieht, wie immer, indem mit Mixtion angestrichen wird (dünn aber exakt!) und die Goldblättchen mit einem sogenannten Anschußpinsel, den man an den Lippen anfeuchtet oder am Kopfhaar abstreicht, aufgenommen und vorsichtig aufgebracht werden; atmen darf man dabei nicht auf die Arbeit, sonst fliegt das Gold weg! Durch vorsichtiges Anhauchen nach dem Aufbringen wird das Blattgold festgelegt, event. noch mit einem äußerst weichen Pinsel angetupft. Wählt man statt Gold Bronzepulver,

so ist die Sache einfacher, aber auch nicht so prächtig; das Anstreichen mit Bronze dürfte genug bekannt sein. — Anstatt Gold oder Bronze wird auch einfach Oelfarbe als Grund genommen, damit aber der charakteristische, prächtige Effekt des Vernis-Martin ganz verdorben. — Soll der Grund, wie dies auf alten echten Werken vorkommt, Schattierungen aufweisen, so können diese entweder jetzt durch Auftrag anderer Bronzenuancen gemacht werden, oder nach dem Malen vermittelst farbiger Lasuren. Es beginnt nun das Malen. Man wählt richtigerweise Rokoko-Motive, Embleme, Guirlanden, Schäferscenen und dgl., weil solche dem Charakter der Arbeit entsprechen; das Malen selbst ist wie gewöhnlich, nur bleibt der Goldgrund überall natürlich frei, und bei ganz hellen Stellen empfiehlt es sich, den Goldgrund durchschimmern zu lassen, was schöne Emaileffekte giebt. — Rückseiten, Innenteile und dgl. werden am besten mit Avanturinlack bestrichen, den man sich zur Not selbst herstellt, indem Blattgoldabfälle oder zerriebene Glimmerplättchen, Perlmutterstückchen einem bräunlichen Lack beigemischt werden. Nun kommt das Lackieren der Malerei. Schleiflack braucht zum Trocknen längere Zeit und eine Ofenwärme von 25° C., darf aber weder der Strahlhitze noch der Sonne ausgesetzt werden. Es sind drei Anstriche nötig (gut dazwischen trocknen!), zuletzt wird mit Tripel und Wasser geschliffen und mit weichstem Leder sauber trocken gereinigt. Der Spirituslack (wohl nur aus Paris zu beziehen etwa von Soehnée frères) trocknet schneller. Nach vier Anstrichen erfolgt hierbei die erste Polierung mit Tripel, dann zwei bis drei weitere Anstriche und nochmals polieren; der Lack trocknet ohne Ofenwärme. Erste Hauptbedingung bei allem Lackieren: absolute Staubfreiheit des betr. Raumes, also naß aufgewischter Boden, kein Zugwind, nicht durchs Zimmer hin und her laufen, und wenn möglich kein Kalkverputz an der Zimmerdecke. Ein feuchtes Tuch, horizontal über dem lackierten Gegenstande aufgespannt, hilft auch. Die Arbeit ist nun beendet und wird durch ihr stets gleichbleibendes Aeußere die Mühe lohnen, besonders wenn die Malerei sehr fein und sorgfältig ist.

835. **Rauchbilder.** Wer radieren kann, wird sich in dieser hübschen Kunst leicht zurechtfinden, umgekehrt ist die Uebung, Rauchbilder zu zeichnen, eine treffliche Vorschule zur Radierung. Auch lassen sich gute Rauchbilder mittels Diapositivverfahrens in Zeichnungen umwandeln, die einem Radierungsdruck sehr ähnlich sehen.

Das Herstellen von Rauchbildern ist im Prinzip sehr einfach: man schwärzt, oder richtiger bräunt einen Teller, eine (feine weiße) Kachel oder sonst eine feine weiße glasierte Platte über einer rauchenden Flamme recht gleichmäßig an, und zeichnet in diesen Grund mit Nadeln, spitzen Stäbchen oder dgl., so daß die Zeichnung weiß auf dunkel hervortritt. Das Ganze wird danach mittels Fixativ (Schellacklösung) angesprüht und so gegen Verwischen geschützt. Gebrannt werden kann die Platte nicht; auch ist z. B. ein Teller nicht zu Tafelzwecken benützbar sondern nur als Zierstück. — Man kann die einfache Technik sehr vervollkommnen und künstlerisch ausbilden durch Verwendung verschiedener Zeichennadeln, Hölzer, harter Pinsel, Stückchen Zündschwamm, Brot, Leder, — mit denen man größere Flächen

aufhellt oder ganz weiß macht, sowie durch mehrfach wiederholtes Anrauchen während des Zeichnens. Durch dies Nachrauchen erhält man die feinsten Uebergänge und Halbtöne sowie auch die sattesten, tiefsten Dunkelheiten; das erste Anrauchen darf in diesem Falle nur leicht geschehen. — Verwendet man farbige Platten, so lassen sich hübsche Effekte erzielen: Mondscheinlandschaften z. B. auf bläulich weißem Grund. Desgleichen kann man dem Fixativ Farbe beimischen, und so teilweise hier einen rötlichen dort einen grünlichen Schimmer über die Zeichnung legen.

836. **Dekorationsmalerei.** Es ist nicht überflüssig, durch einige kurze Winke in das Dekorationsmalen einzuführen und so den malkundigen Liebhaberkünstler von den meist sehr häßlichen, verbrauchten Theaterdekorationen zu befreien, die bei allen Gelegenheiten privater Aufführungen zu erscheinen pflegen. Der Natur der Sache nach erfordert das Malen von Dekorationen einen großen Raum, der aber wohl leicht zu dem Zwecke zu mieten ist, sowie einige Kenntnis in der Behandlung der Leimfarben, endlich desgleichen in der Perspektive. Doch läßt sich das alles schnell erlernen, und wer ganz sicher gehen will, nehme ein paar Unterrichtstunden bei einem Theatermaler; die erworbene Kenntnis bezahlt sich gut.

Man erfährt von ihm auch am besten, was für Pinsel und Farben man nötig hat, und entlehnt von ihm desgleichen wohl auch das so nötige große Lineal, das an einem langen Stab beweglich haftet; denn die Dekorationen werden nicht auf einer Staffelei, sondern auf dem Fußboden gemalt.

Man benützt grobe, geleimte Leinwand (soll beiderseits eine Malerei daraufkommen, so muß beiderseits geleimt werden), und hat darauf zu achten, daß die Farben nicht am Tage, sondern bei Abendbeleuchtung gesehen werden sollen, so daß einige Erfahrung erst lehren kann, was das Richtige ist. Das Aufzeichnen geschieht mit dicker Holzkohle, die man an einem Stab befestigt. Es lohnt sich, nach dem Aufzeichnen des Hintergrundes diesen einmal probeweise an der Wand zu befestigen, um die perspektivische Wirkung zu prüfen. Desgleichen die Kulissen; fast ist es leichter, für darzustellende Innenräume anstatt der letzteren die moderne Art der „geschlossenen" Dekoration zu wählen, bei der seitlich keine Kulissen, sondern ganze Wände eintreten, die vom Proscenium bis zum Hintergrund reichen. Hierbei ist zu beachten, daß jeder Bühnenboden nach hinten zu etwas ansteigend hergestellt wird — ausgenommen etwa, die Bühne sei ganz klein, in einem Zimmer untergebracht. Je kleiner sie aber ist, desto schwieriger ist das Malen resp. das richtige Aufzeichnen; auch dürfen dann nicht sog. Versatzstücke (die beliebten unmöglichen Blumengebüsche) gemalt und aufgestellt werden, sondern nur wirkliche Gegenstände (diesfalls also Pflanzengruppen). Für bewegliche (praktikable) Thüren und Fenster muß der Tischler die Rahmen herstellen, zu malen sind sie leicht. Für geschlossene Räume ist als Soffite ein gemalter Plafond den hängenden gemalten Draperien vorzuziehen, für freie Gegenden blauer Himmel (Bremerblau, kein andres!) den Baumzweigen, die immer drückend wirken.

Das Proscenium soll sich womöglich der Wand des Saales, in dem die Bühne ist, anschmiegen, also dessen Architektur oder Bemalung fortsetzen. Figürliches

(Nischen mit Statuen gemalt z. B.) ist in kleinem Raum zu vermeiden. Den Rahmen für die Bühne stellt man am besten in der Art eines vergoldeten Bilderrahmens dar, denn die Bühne ist eben doch eigentlich ein wenn auch belebtes Bild. Der Vorhang ist am einfachsten als Portiere, zweiflügelig, anzuordnen, also zum Seitlich-Auseinanderziehen. Proscenium und Vorhang sind ebenso aus der einfachsten Leinwand herzustellen und mit Leimfarben zu malen; letzterer nur mit einem Stoffmuster, also als Teppich gedacht, nicht mit Figuren. Je einfacher alles gehalten ist, desto besser wird es wirken.

837. **Fächermalerei.** Es werden gegenwärtig alle Arten von Fächern getragen, von den größten bis zu den kleinsten, von jeder Art Stoff, und in allerhand Technik ausgeführt, — in Wasser- resp. Deckfarben, in Oel-, Stoff- u. dgl. Farben, so daß das ganze Gebiet der Pinselkunst dazu verwendet werden kann. Am vornehmsten sehen immer die auf Seide oder Gaze in Wasser- resp. Deckfarben gemalten Fächer aus. Man grundiert den Stoff erst mit präparierter Ochsengalle (in Farbenhandlungen erhältlich), wodurch das Auslaufen der Farbe verhindert wird. Beim Malen mit Deck-(Gouache-)farben achte man darauf, nicht zu pastos aufzutragen, da solche Stellen beim Zusammenfalten des Fächers leicht wieder zu kleben anfangen, wenn Feuchtigkeit in der Luft ist. Ein Fächerblatt gut zu malen gelingt nur, wenn man es aufspannt, wie zu einer andern Malerei, und erst nach dem Malen und Trocknen vom betr. Handwerker montieren läßt. — Kleine Formate, mit Rokoko- und Empire-Ornament sind die modernsten — bis auf weiteres.

838. **Porzellan- und Majolik-Imitation** ohne Brennen. Für einfache dekorative Zwecke genügen oft Malereien, die nicht wie echte Porzellan- und Majolikfarben eingebrannt werden, und in Anbetracht der Enttäuschungen beim Brennen, der Fährlichkeiten beim Transport zum Brenner, der Unachtsamkeit des letztern u. dgl. m., ist hier eine einfache Imitation berechtigt. Man benützt hierzu am besten die Rosenkranzschen Keramitfarben (obwohl auch Oelfarben verwendet werden können, mit denen man in farblosen Firnis malt, so lange dieser naß ist). Eine Auswahl von 10—15 Farben genügt; man malt dünn und erreicht dunkle Stellen durch mehrfaches Lasieren (nach jedesmaligem Trocknen). Ein eigenes Malmittel und Fixativ wird dazu gegeben; mit dem ersteren müssen die Farben auf einer Glasplatte verdünnt und während des Malens nach Bedarf flüssig erhalten werden, da sie schnell erstarren. Nach Beendigung der Malerei muß in warmer trockener Luft getrocknet werden. Endlich wird mit dem Fixativ alles bestrichen und gleichfalls warm getrocknet.

839. **Malerei auf Holz und anderen Stoffen.** Wer ein wenig mit verschiedenen Maltechniken vertraut ist, wird leicht für jeden Stoff die richtige Farbenart und Malweise herausfinden; bei der enormen Verschiedenheit der Stoffe, welche bei der häuslichen malerischen Dekorationslust in Frage kommen — Holz, Stein, Glas, Leder, Papier und Pappe, gewebte Stoffe aller Art, Metall u. a. m. — ist es unmöglich, hier auch nur einigermaßen anzugeben, wie zu verfahren ist. Zu beachten ist im allgemeinen die Porosität der Stoffe und ihre Struktur (Fasern, Faden), sowie die Deckkraft der verwandten Farben, endlich der Zweck und die event.

Gebrauchsart der Gegenstände. Poröse Stoffe (Holz, Papier, Leder, gewebte Stoffe) bedürfen stets einer Grundierung; Aquarellfarben werden stets nur auf hellem resp. weißem Grund angewendet. Oelfarben halten sich am besten nur auf Flächen, die nicht bewegt, gebogen, gefaltet werden.

840. Plastische Malerei, Leim- und Kreidetechnik (Gesso). Diese neuerdings aufgekommene eigentümliche Kunst bildet ein Mittelglied zwischen der Malerei und der Plastik, indem erhöhte Ornamente auf eine Fläche mit dem Pinsel aufgetragen werden. Die so erhaben, als bas-relief auf der Ebene hergestellten Ornamente können dann bemalt, vergoldet, bronziert werden, oder man mischt gleich dem aufgetragenen Material eine Farbe bei, die dann so bleibt.

Material. Man hat eine große Menge verschiedener Mischungen, die auch jedesmal eine besondere Technik für sich bedingen; wir wollen hier nur die wichtigsten nennen: 1. Flaschenlack mit Terpentin und feinpulverisierter Erde (Kreide, Kasseler Braun oder dgl.) warm gemischt; erfordert Vorsicht beim Ofen wegen der Entzündlichkeit und sehr schnelles, handsicheres Arbeiten, ist aber für manche Vorlagen, wo freihändig Gräser, Blätter 2c. gemacht werden sollen, unbedingt vorzuziehen. — 2. Leim- und Kreidetechnik: feinster Leim wird kalt mit feinster Champagnerkreide sorgfältig zu einem sehr zähen Brei verrieben, stets nur so viel, als zur Arbeit nötig; das Malen ist hierbei langsam auszuführen; die Masse eignet sich nur für kleine, feine Muster. — 3. Gesso: der englische Maler W. Crane benützt eine Mischung aus 1 Pfund Gips (feinst gemahlen) mit 60 g Leim und 60 g Glycerin; der Gips wird in den warm zu haltenden Leim eingerührt und das ebenfalls warme Glycerin hinzugegossen. Die Masse ist zäh, für feinere Ornamente muß sie verdünnt werden, giebt aber trotzdem wegen ihrer langdauernden Flüssigkeit nie scharf konturierte Formen. Wirklich modellieren lassen sich nur die ersteren zwei Massen.

Die Flaschenlackmasse haftet gut auf Holz (geschellackt), Leder, Stoffen, Pappe (die letzteren drei bedürfen festen Aufspannens). Sie wird warm, aber nicht kochend, aufgetragen. Die Borstenpinsel müssen sehr fest gebunden sein (event. mit Draht nachbinden!), trotzdem verderben die Pinsel schnell; man nehme also die billigsten. Die Zeichnung wird aufgetragen wie sonst, nur empfiehlt es sich, sie nur andeutungsweise aufzubringen, da dem Geschicktesten der Pinsel einmal daneben fahren kann, wo dann das Muster klug geändert werden muß. Man kann hierbei also nie strenge Ornamente und gerade Linien wählen, sondern naturalistische oder japanische Pflanzenmotive. Die Masse wird in einem Blechgefäß gehalten und möglichst schnell hieraus mit dem Pinsel aufgetragen; sie erkaltet in der Malerei sofort, man kann durch Uebermalen also stets nach Belieben das Relief erhöhen. Holz- und Pappgrund bedingen volle Bemalung mit Farbe resp. Bronze; Stoffe nur teilweise. Ganz kostbare Zierflächen lassen sich herstellen, wenn man die Masse auf Atlas (festgespannt!) aufträgt und dann sauber bronziert, z. B. Altgold auf Gelblichweiß, Gold auf Rot, Blaßgold oder Silber auf Blau. Gräser werden am besten gleich aus dem Gefäß „gegossen“, wobei der Pinsel nur nachhilft, um Blätter und Blumen zu markieren. Gewölbte Flächen, Säulen u. dgl. erfordern sorgsames Arbeiten und

nicht zu pastosen Auftrag. Die Oberfläche wird nach Bedarf aufgerauht durch Stupfen mit dem Pinsel, geglättet durch Darüberhalten eines glühenden Metallstücks; Blattadern u. dgl. werden mit einem heiß gemachten Blechstück eingedrückt. Durch Einstreuen von kleinen Gegenständen in die noch heiße Masse (z. B. Suppen-Sternchen!) lassen sich Blumen andeuten, größere oder kleinere Glasedelsteine eingedrückt geben Tautropfen, — kurz, es ist der Phantasie keine Grenze gesetzt; die Wirkung wird stets prächtig sein.

Ueber die Arbeit mit Gesso und die mit Leim- und Kreidemasse kann ziemlich gleichlautend referiert werden. Bei beiden hat man Zeit, das Gerinnen ist nicht zu befürchten, je nach dem Widerstand der Grundfläche kann die Modellierung bis ins feinste ausgeführt werden; nur bedarf die erstere längeren Trocknens und ist mehr einem Auftropfen zu vergleichen, als einem wirklichen Malen. Bei beiden wird als Grundfläche wohl meist Holz genommen, doch ist, besonders bei Leim und Kreide, auch Glas zu verwenden, was, wenn die Arbeit dann vergoldet resp. bronziert wird, die schönsten Resultate ergiebt. Die Aufzeichnung kann genau sein, und wenn beim Malen die Masse auch einmal über die Linie hinausfließt, so läßt sich mit der Spachtel, und nach dem Trocknen noch mit Messer resp. einem Gaisfuß abhelfen. Beide Techniken gestatten jedoch kein hohes Relief. Leim und Kreide mischt man im Verhältnis von 1 Pfund Kreide zu $^1/_4$ Liter Leimwasser. Die Mischung muß blasenlos geschehen, also sehr langsam und vorsichtig, unter stetem Warmhalten. Letzteres auch während der Arbeit! Die aufgetragene Schicht muß stets trocknen, ehe die neue daraufkommt. Auf fettigem (lackiertem, bemaltem) Grunde haftet die Masse nicht. Ist der Grund Holz, so muß er vor dem Werfen (Verziehen) geschützt werden durch Befestigung auf starkem Brett. Die Oberfläche des Reliefs kann glatt geschliffen werden (naß mit Bimsstein), oder mit geeigneten Instrumenten nach dem Trocknen modelliert resp. ciseliert. Es läßt sich dabei bis ins feinste Detail arbeiten. Schließlich kann gefärbt oder bronziert werden.

841. Miniaturmalerei. Im Prinzip ist diese nichts anderes, als was Malerei im Großen auch ist, nur spielt hier die Kleinheit in allem eine so gewichtige Rolle, daß auch das Material wie die Arbeitsweise sich danach richten muß. — Wir fassen hier alles zusammen, was unter Miniatur zu verstehen ist, besonders also die Malerei und Vergoldung, wie sie in Handschriften, Büchern und Urkunden alter Zeit sich darstellt, sowie die besonders im 18. Jahrhundert blühende Miniaturporträtkunst (auf Elfenbein &c.).

Bei der ersteren spielt die Vergoldung eine große Rolle. Ein aus einem alten Kloster stammendes Rezept hierzu lautet: 1 Teil Kreide, $^1/_6$ Teil Zinnober, beides fein zusammengerieben; $^1/_8$ Teil Ochsengalle, $^1/_4$ Teil Essig, $^1/_2$ Teil dickes Leimwasser; dies alles nacheinander dazugemischt. Endlich wird die Masse mit $^1/_2$ Teil Kornbranntwein und $^1/_2$ Teil Wasser zu ganz gleichmäßigem Brei gerieben und mit dem Pinsel aufgetragen. Die zu bedeckende Fläche muß wie mit einem flachen Polster damit überdeckt sein. Ist der Grund Pergament, so wird die Stelle erst mit Ochsengalle angestrichen. Nach dem Rande zu muß das „Polster" gleichmäßig abfallen. Nach vollem

Trocknen wird mit einem Achat poliert, und darauf das Blattgold aufgetragen, wobei der Grund nochmals mit der verdünnten Grundmasse anzustreichen ist. Das Auftragen des Goldes, Zurechtschneiden &c. ist wie bei jeder Vergolderarbeit. Nach dem Trocknen wird wieder poliert. — Initialen zeigen fast stets ganz goldenen Grund. Es wird nun hierauf mit Aquarell gemalt, aber vorsichtig, und nicht zu oft eine Stelle betupft oder bestrichen, weil manche Wasserfarben stark klebrig sind und das dünne Gold aufreißen. — Man arbeite nur nach guten Vorlagen, wenn man den Stil nicht schon sehr in der Gewalt hat; die Wahl der Farben ist von Wichtigkeit, moderne Nuancen würden stören.

Auf Elfenbein gemalte Miniaturen — meist Porträts — wird nur der in Angriff nehmen, der ohnedies vor der Aufgabe, ein Porträt zu malen, nicht zu zittern braucht. Der Kopf, das Haar und alle feineren Partien werden hier nicht in Strichen, sondern in Punkten gemalt. Man nimmt Aquarell- oder Eiweißfarben und achtet darauf, daß die Farbenhäufchen trockener sind als der Pinsel, so daß dieser beim Aufnehmen sie erst wieder verdünnt. Natürlich benützt man die allerfeinsten Haarpinsel, mit denen man Punkt an Punkt setzt. Fehler werden ebenso mit feuchtem Pinsel weggenommen, nie gewischt oder gar gekratzt. Meist ist eine Lupe zur Kontrolle der Arbeit nötig. Das Original des Porträts direkt in Miniatur zu malen gelingt den wenigsten; man behilft sich am besten mit einer guten Photographie. — Statt der Elfenbeinplättchen kann man auch elfenbeinfarbiges Celluloid nehmen. — Auch wird vielfach die (unaufgezogene) Photographie (den Kopf sauber ausgeschnitten) direkt auf Celluloid geklebt (mit Kleister) und nach dem Trocknen mit etwas Watte und einem Tropfen Glycerin sauber abgewaschen, worauf mit Wasser- oder Eiweißfarben gemalt wird.

Endlich können in ähnlicher Weise auf Holz geklebte Photographien mit Oelfarben so bemalt werden, daß sie echten Oelbildern gleichen. Die Photographie wird dazu mit Kollodium (4 %iges Rohkollodium und Schwefeläther zu gleichen Gewichtsteilen) übergossen. Es wird schnell und in Strichen gemalt; gefirnißt wie jedes Bild.

Silhouettieren.

842. **Silhouettieren.** Eine lange vernachlässigte Kunst, die aber ganz mit Recht wieder in Aufnahme kommt. Sie hat gegenüber dem gemalten Porträt den Vorzug sicherer Anlehnung an die Natur, und garantiert die „sprechende Aehnlichkeit" eines Kopfes in der allereffektvollsten Umrißlinie, die ein Kopf haben kann: im Profil. Das beim Porträtmalen so gefährliche Aendern des Ausdrucks während der Arbeit ist hier nicht zu befürchten, da die Zeichnung in einer ganz kurzen Sitzung beendet sein kann. Das weitere, besonders die nötige Verkleinerung des naturgroß aufgenommenen Kopfes, ist mehr oder weniger mechanische Arbeit, die nur recht sauber und sorgsam

gemacht zu werden braucht, um eines guten Erfolges sicher zu sein.

843. Werkzeug und Apparat. Man benötigt zunächst einen senkrecht stehenden Rahmen (leicht an einer großen Maler-(Schrauben-)staffelei anzubringen), der mit nicht zu opakem Papier bespannt ist; der Rahmen soll nicht unter 40 × 50 cm groß sein. Dicht hinter diesen kommt das Modell zu sitzen, und möglichst weit hinter letzterm muß die Lichtquelle angebracht werden, in gleicher Linie und gleicher Höhe; alles übrige Licht wird abgeblendet; die Arbeit eignet sich daher vorzugsweise für Abendstunden. Das Modell muß genau im Profil sitzen, d. h. also parallel mit der Fläche des Papierrahmens blicken. Der Zeichner steht oder sitzt auf der andern Seite des Papiers, sieht also auf diesem die zu zeichnende Silhouette bereits vorgezeichnet. Mit spitzer Kohle, schwarzer Kreide oder Stift zieht er nun die Umrisse sehr sorgfältig nach. Lebhafte oder schwächliche Modelle werden einer Kopfstütze bedürfen, die ähnlich wie jene in Photographenateliers aussehen, und die leicht jeder anfertigen lassen kann. Sehr geschickte Amateurphotographen nehmen auch die Silhouette mit Blitzlicht in Momentaufnahme auf, wobei das Verkleinern wegfällt.

844. Verkleinern. Ein wichtiges Werkzeug ist hierbei der Silhouetten- oder Verjüngungszirkel, der dem Storchschnabel ähnelt, das zu verkleinernde Bild aber nicht seitwärts vom Original, sondern in der Mitte desselben entstehen läßt, was für die Kontrolle der Größenverhältnisse sehr wichtig und vorteilhaft ist. Gesetz ist, daß die Verjüngung (Verkleinerung) dem großen Original absolut ähnlich sein muß. Man prüft dies, indem man die Verkleinerung ziemlich nahe, das

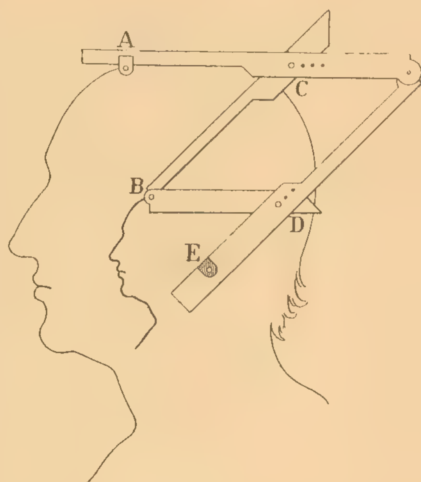


Fig. 51. Silhouettenzirkel.

A: Durchgesteckte Nadel, die den Kontur des Originals nachfährt.

B: Stift, der die Verkleinerung zeichnet.

C u. D: verstellbare Steckstifte, mit denen der Verkleinerungsgrad bestimmt wird.

E: Durchgesteckte Nadel, die fest auf demselben (Mittel-) Punkt bleibt.

Original möglichst weit weg hält, bis beide Bilder optisch gleich groß erscheinen. Die Zierlichkeit der Ausführung an den feinsten Partien, Augenwimpern, Bart- oder Stirnhaaren, Spitzenkrausen und dergleichen ist besonders wichtig und erhöht den guten Eindruck. Der ganze Umriß, der nun noch als einfache Linie dasteht, wird jetzt zuletzt mit schwarzer Farbe (Tusche, Tinte, Aquarellfarbe oder was immer) sauber und gleichmäßig ausgefüllt. Nach außen versehentlich gezeichnete Linien können mit weißer Farbe behutsam verdeckt werden. Im Innern der Silhouette soll nichts weiß gezeichnet oder schattiert werden, obwohl in diesen Fehler auch die guten Silhouettisten des 18. und 19. Jahrhun-

derts öfters verfallen sind. Die Silhouette ist nun fertig, und kann mit leichtem schwarzen Ornament umrahmt werden; farbige oder Goldumrahmung ist nicht geeignet.

845. **Vervielfältigung.** Diese kann sowohl vom (großen) Original wie von der Verkleinerung aus geschehen. Meist wird man letztere überhaupt nur dann ausführen, wenn man das Bildchen als Originalwerk bestehen lassen will. Soll die Silhouette jedoch in Menge (z. B. zur Verzierung von Briefbogen, Menukarten oder dergleichen) dargestellt werden, so empfiehlt sich die mechanische Vervielfältigung, zugleich als Verkleinerung hergestellt, vom großen Original aus; letzteres wird hierzu (wie vorher die Verkleinerung) sauber mit Schwarz ausgefüllt. Die Vervielfältigung geschieht meist am besten durch eine tüchtige graphische Kunstanstalt, da der Liebhaberkünstler schwerlich in der Lage sein wird, die großen Apparate, teuern Einrichtungen und vieljährigen praktischen Erfahrungen hierzu aufzuwenden. Man hat bei der Bestellung genau zu bestimmen, wie groß die Silhouette werden soll. Es empfehlen sich an Reproduktionsweisen: Photographie, Photolithographie und (am wohlfeilsten) Zinkographie. Das Cliché, resp. das Negativ, kann man zurückfordern und für später aufbewahren. Wer selbst gut ätzen kann, wird die verkleinerte Silhouette gern selbst vervielfältigen; doch erfordert die saubere Uebertragung auf die Aetzplatte große Sorgfalt. Auch wird beim Drucken der geätzten Platte die ganze Fläche selten gleichmäßig schwarz und meist der Nachhilfe mit dem Pinsel bedürftig sein; dafür hat die Sache aber dann den Wert einer Originalradierung!

Silhouetten können natürlich auf allerlei Grundstoffen angebracht werden: Papier, Celluloid, Elfenbein, Holz, Leder, Porzellan, Metall, Glas. Doch wird man nur ganz glatte und ganz helle Flächen nehmen. Im allgemeinen gilt als beste Größe für einen Silhouettenkopf diejenige der Köpfe auf Thaler- oder Fünfmarkstücken; jedenfalls nicht größer, eher kleiner. Lebensgroße Silhouetten sind eine Verirrung und erinnern stets an Moorbadunfälle; nur Verwandte von Kaminfegern dürfen ihre Lieben lebensgroß „angeschwärzt“ aufhängen; aber sie gerade werden von dieser Erlaubnis kaum Gebrauch machen.

Stickerei und Textiles.

846. **Stickerei.** Ein wohldenkender Leser wird in dem kleinen Maßstabe diesen Abhandlungen nicht volle und ausführliche Besprechung des gesamten so ungeheuer umfangreichen Gebietes der Stickerei suchen; vielmehr versteht es sich, daß hier einesteils die einfachen allbekannten Arten nicht berücksichtigt sein können, andernteils auch nur die für häusliche Kunstarbeit, soweit diese wahrhaft künstlerische Ziele erstrebt, in Frage kommenden Formen der Nadelkunst behandelt werden.

847. **Geschichtliches.** Die alt-

ehrwürdige Nadelkunst kam zur Welt in dem Zeitraum, der zwischen der Erfindung des einfachen (glatten, ungemusterten) Gewebes und der des Musterwebens verstrich; dies beweisen die ältesten figürlichen Darstellungen und Gräberfunde aus allen Kulturländern der Erde. Aus dem Leben zu verdrängen war sie weder durch die bis in die Neuzeit (Jacquard) riesig fortschreitende Musterweberei noch durch allerneueste Erfindungen, wie die der Stickmaschine. Vielmehr hat sie sich, losgelöst von der Notwendigkeit einfacher Zierarbeit, immer mehr zu einer reinen Kunst entwickelt. Sie kann als solche, um lebensfähig zu bleiben, auch nur den Lehrgang aller Künste durchmachen: von den alten Meistern und von der Natur lernen; verliert sie sich dagegen in sinn- und geschmacklose Spielereien, so hat sie alle Daseinsberechtigung verloren und scheidet aus dem Gesichtsfelde des Erwähnenswerten aus. Entsprechend ihrem anfänglichen Zweck, sind die Urformen (nach Gottfr. Sempers Ausspruch) im Kreuz- und Plattstich zu suchen; zu diesen trat dann der Saumstich. Aus der Anwendung und Veredlung des letztern ergab sich dann alles, was mit Bortenstickerei bezeichnet werden kann. Der Plattstich seinerseits führte bei einigen Völkern auch zur Verzierung nichtgewebter Grundstoffe (Birkenrinde in Amerika, Reispapier bei den Ostasiaten, Tierfelle bei allen lederbereitenden Nationen). Einfachste Ornamente (Zickzack, Wellen, Punkte, Kreise und andre geometrische Elemente) wurden später erst durch stilisierte, d. h. vereinfachte Darstellungen verdrängt, welche letzteren erst in neuester Zeit mehr und mehr Naturwahrheit, d. h. objektiv zeichnerisch und malerisch, das rein Bildliche anstrebten.

China, Japan und Indien sind am frühesten zu einer hohen Veredlung der Nadelkunst gelangt; in Indien zog man frühzeitig alles irgendwie „stickbare“ in Betracht; Gold- und Silberfäden, Metallflittern, Steine, Perlen, ja Spiegelplättchen und vor allem Federn und Federrippen wurden zu den kostbaren Kunstarbeiten gern verwendet, von denen einige Exemplare noch Museen und fürstliche Sammlungen schmücken.

In Europa teilte sich bald die Stickerei in kirchliche und profane; erstere überholte ihre Rivalin bald durch Pracht und Kostbarkeit, und an ihrer Ausführung beteiligten sich nicht nur weibliche Hände, sondern auch die manches Klerikers, ja Kirchenfürsten. Im allgemeinen aber sind Nonnenklöster und die Kemenaten der Ritterfrauen die Pflanzstätten der Nadelkunst. Englische Frauen des 13. Jahrhunderts sollen den Kettenstich erfunden haben. Französische Bildstickereien erreichten oft hohe Vollendung, und auch respektable Größe, wie z. B. der berühmte „Teppich von Bayeux“, angeblich von der Hand der Gattin Wilhelms des Eroberers. Die Renaissance brachte auch der Stickerei großen Aufschwung, besonders da die größten Künstler es sich zur Ehre rechneten, Zeichnungen zu liefern; darauf aber folgte fast überall ein tiefer Verfall, aus dem die Stickerei sich erst seit etwa dreißig Jahren wieder zu erheben beginnt. Es war dies auch so zu sagen „höchste Zeit“, denn da die Stickerei ausschließlich Domäne der Frau geworden ist, so darf ihr das künstlerisch-erziehliche Moment nicht ohne Schaden für die ganze Frauenwelt fehlen. Mit gedankenlos zusammengestichelten Kreuzstichpantoffeln, unbenützbaren Stielstichhandtüchern und „Nur ein Viertelstündchen“-

Schlummerrollen sollte man endlich aufhören, sich und die Beschenkten zu langweilen. Hat eine Frau anstatt hundert solcher Dinge nur eine künstlerisch tadellose Arbeit in ihrem Leben gemacht, so hat sie damit „gelebt für alle Zeiten“ und zwar ihrer Zeit und ihrer Nation zu wirklicher Ehre! Möchte das endlich allen bewußt werden! Die Ausgaben und der Zeitaufwand für eine gute Arbeit ist geringer als für hundert kunstlose, und an guten Vorbildern ist wahrhaftig heutzutage kein Mangel mehr zu spüren, eher das Gegenteil. Es fehlt allerdings noch bei uns an Stickereischulen mit rein künstlerischen Prinzipien, wie sie Wien in dem „Frauen-Erwerbsverein“ und England in den „schools of Art Needle-work“ hat; Kunstgewerbeschulen allein thuns da nicht, diese haben genug andere, ernste Aufgaben.

848. **Wahl des Stils, des Musters, der Technik und des Materials.** Es läßt sich die Eigenart jedes Stils und Musters, eines historischen oder nationalen, für Stickerei verwenden, nicht jedes aber paßt zu dem besondern Zweck der einzelnen Arbeit; japanische Blumenmotive passen nicht für den Sammeteinband eines Gebetbuches und ein Medusenhaupt in Kreuzstich nicht für ein Sitzkissen. Hier ganz besonders, bei der Wahl von Muster und Stil hat man feinfühlig abzuwägen, wenn man nicht dem schlimmen Urteil: „Geschmacklos!“ sich aussetzen will. Leider wird (und — noch leiderer! gerade in Deutschland) in diesem Punkte gedankenlos viel gesündigt. Ist eine Wahl getroffen, so entscheidet sich die Technik oft von selbst, beziehungsweise ist die Auswahl dieser beschränkt. Die Technik aber entscheidet meist souverän über das zu verwendende Material. Das letztere braucht nicht kostbar zu sein, um kostbare Werke damit herzustellen, wohl aber muß es ebenfalls dem besondern Zweck der Arbeit angemessen sein, wobei auch auf den zukünftigen Platz, den das Werk erhalten soll, auf die ihm dort werdende Beleuchtung, und die Entfernung vom Auge des künftigen Beschauers ein wenig Aufmerksamkeit zu verwenden ist.

849. **Farbenwahl und Grundton.** Jede Stilart bevorzugt besondere Farben: gotisches Ornament einfache, starke Kontraste, Renaissance reiche, mehr dunkle und prunkende Farben, Rokoko lichte, gebrochene Töne und viel Gold. Nie darf das Spiel der Farben unruhig sein, stets herrsche eine bestimmte Farbe vor in allen ihren Abstufungen. Die Farbe des Grundstoffes beeinflußt die Töne der Stickerei: schwarz verlangt satte, kräftige Farben und verschluckt die zarteren Nuancen; weiß thut das Gegenteil. Auf grau kommen die sogenannten warmen Töne, also von rot bis gelb und braun, besser zur Geltung als die kalten (grün, blau und violett); doch erleidet letztere Regel Ausnahmen im innern Teile der Ornamente, wo die komplementären Farben mitsprechen. Hell auf dunklem Grund wirkt kleiner, dunkel auf hell größer als es in Wahrheit ist.

850. **Techniken.** Die verschiedenen Arten des Stickens, so unzählig sie sind, lassen sich in große Gruppen auseinander legen: Weißstickerei, die nächste Verwandte einiger Arten der Spitzenarbeit, wirkt, wie der Name sagt, ohne Farbe nur durch Zeichnung und Reliefierung des Musters. Trotz oder wegen ihres diskreten Auftretens ist sie vielleicht die vornehmste Art, mit der Nadel eine Wirkung zu erzielen; ihr Gebiet

ist lediglich das einer Kleinkunst, und ihre Vollendung liegt in der Feinheit minutiöser Arbeit. **Bunt-** und **Metallstickerei** hat das weiteste Feld und die größte Anzahl Unterarten; hier spricht die Farbe mit, und also das malerische Element. Es gehören hierzu die feinsten wie die größten (dekorativen) Arbeiten der Nadelkunst, soweit diese eine echte ist, d. h. ohne Hilfe fremder Materialien. Endlich ist die **Aufnäharbeit** zu erwähnen, welche letztern Zwang nicht kennt, sondern eine Art musivischer Arbeit darstellt, bei der andersfarbige und anders gewebte Stoffe dem Grundstoff aufgelegt werden; hier kommen lediglich dekorative Zwecke in Betracht.

851. Nationale Stickereien. Besondere Eigenarten im Stil, Stoff und Arbeitsweise zeigen die Arbeiten nicht nur der verschiedenen Zeitalter, sondern der verschiedenen Nationen; diese Nationalstickereien aufzusuchen und damit unsere Stickkenntnisse und Stickmöglichkeiten zu bereichern, ist man seit Jahrzehnten überall bemüht gewesen, und so haben wir russische, spanische, persische, damascener u. s. w. Stickereien in verwirrender Fülle überall nachahmen sehen; nur an die chinesischen und japanischen Meisterwerke wagt sich selten ein Nachahmer, weil die — Trauben sauer sind.

852. Material. Die ungeheure Vielseitigkeit der Stickkunst hat ganze Industrieen in Bewegung gesetzt, und die Arten von Grundstoffen, sowie Faden aller Arten aufzuzählen, wäre kaum möglich; alles, was in ein Nadelöhr geht (selbst Kamele, wenigstens ihre Haare!) dient als Stickfaden, und alles Gewebte als — Stickstoff.

853. Litteratur und Vorbilder. Wer es mit der Nadelkunst ernst meint, wird gut thun, eine besondere Art derselben zu wählen und in dieser sich zu vervollkommnen. Lehrbücher und Vorlagenwerke, auch Fachzeitschriften beschafft jeder Buchhändler, und die öffentlichen Sammlungen bieten Beispiele, sowie meist auch Erlaubnis zum Kopieren.

854. Arbeit. Jede Einzelart hat ihre Technik, die auch nur kurz zu skizzieren hier nicht angeht, da die Hauptsache, die Art des Stichs, sich ohne ausführliche Abbildung, ohne genaue Beschreibung und ohne Anweisung ad oculos nicht demonstrieren läßt.

855. Sticharten. Die Wissenschaft der Stickerei unterscheidet eine Unzahl verschiedener Sticharten und hat für jede auch einen Namen; letztere werden allerdings oft falsch angewendet. Für Stickerei auf Canevas lassen sich allein folgende spezialisieren: 32 Arten Kreuzstiche, ferner Wirk-, Mosaik-, Flossen-, Flach-, Würfel-, Stufen-, Holbein-, Webe-, Stern- und Zackenstiche, insgesamt 48 Arten; für andere Grundstoffe und Materialien: Ketten-, Schnur-, Tropfen-, Blätter-, Fischer-, Leiter-, Gitter-, Stachel-, Bogen-, Spinnen-, Perl-, Schleifen-, sowie spanische, bulgarische, griechische, japanische, tscherkessische u. a. Stiche; mehrere Languettenstiche; Flecht-, Maschen-, Ruder-, Gabel-, Gräten-, Knüpf-, Bündel-, Knötchen-, Stengel-, Platt-, Tambourier-, Wickel-, Feder-, Strich-, Stiel- (nicht Stil-!), Scheren-, sowie scandinavische, marokkanische, persische, Mossul-, deutsche und englische Stiche; für offene, gitterartig gewebte Stoffe: 7 verschiedene Gobelinstiche, petit-points und p.-p. d'arabe, altfranzösischer Bilderstich, antiker Webestich, Renaissancestich, sowie Phantasiestiche, wie Plüsch-, Locken- und Quästchenstiche; dies sind beiweitem aber nicht alle. Man wird kaum fehlgehen, wenn man 150 verschiedene Sticharten annimmt.

856. **Die dekorative Stickerei** hat in den letzten Jahren einen ungeahnten Aufschwung genommen, wie das ganze Kunstgewerbe überhaupt, und zwar ist die Hebung einerseits jenen Künstlern zu verdanken, die sich mit besonderer Vorliebe dieser Kleinkunst annahmen und in der Wahl der Motive und Ausdehnung der Mittel Neues anstrebten, andererseits aber Dilettanten von vornehmem Geschmack, die von der Bahn des Alltäglichen abwichen und in der reichen Entfaltung des Ornaments und im harmonisch-lebhaften Farbenspiel oft Ueberraschendes leisteten.

857. **Mehr Erfindungsgabe!** Diese Beispiele sollen nicht zur direkten Nachahmung auffordern, wohl aber zeigen, daß man Hohes und Schönes eher auf ganz eignen Wegen erreichen kann, als wenn man ohne Mut und ohne Initiative sein schönes Talent verkümmern läßt, und sich darauf beschränkt, „angefangene Arbeiten“ aus dem Stickereigeschäft ohne Lust und ohne Freude fertigzusticheln, um sie dann schleunigst zu verschenken. Unsere deutschen Frauen sollten sich bewußt werden und bleiben, daß die Würde der Nadelkunst „in ihre Hand gegeben“, — und ihnen auch gilt der Zuruf, den Schiller allen Künstlern widmet: „Bewahret sie!“

858. **Textiles.** Zum Herstellen von Geweben giebt es zwei Wege: das Weben und das Wirken. Das erstere besteht im Durcheinanderflechten rechtwinklig zu einander verlaufender Fadenreihen, das letztere im Verschlingen (Verknoten) eines oder mehrerer Faden mit sich selbst und untereinander: es begreift daher das Wirken in diesem weitern Sinne auch in sich; das Klöppeln, Häkeln, Filetieren, Aeugleinarbeit (Frivolitäten), sowie einige Arten der Spitzenfabrikation, soweit diese ohne „Grund“ (mit der Nadel) gemacht wird. Wir können dies alles hier nur flüchtig streifen, soweit es als häusliche Kunstarbeit in Frage kommt.

859. **Handweberei.** Wie der Spinnrocken, so ist der Webstuhl aus dem Hause verschwunden; jedoch kann wohl ohne einen eigentlichen Webstuhl ein Gewebe angefertigt werden; man hat hierzu besondere Vorrichtungen, von denen der Hand-Webapparat „Textil-Eugenia“ der beste ist. Es lassen sich mit diesem einfachen und billigen Apparat, der überall bequem anzubringen ist, leicht die hübschesten bunten Musterwebereien anfertigen aus allerlei (nicht zu feinem) Material, vom Zwirn bis zur stärksten Wolle; da der Apparat ziemlich breit webt, so können Shawls, Läufer und Vorhänge darauf gemacht werden, und zwar in einfacher Bindung (Leinen- oder Taffetbindung) wie in komplizierter (Köper- oder Atlasbindung). Die leichte Beschäftigung ist zu empfehlen, nicht nur weil damit praktisch Brauchbares, sondern auch je nach Muster, Fleiß und Talent sehr Schönes geschaffen werden kann.

860. **Wirkarbeiten** im weitern Sinn. — Wir erwähnen hier nur die Häkelarbeiten und ihre Verwandten, das Stricken, Filetieren, Aeugleinarbeit und dgl., als aus dem Rahmen eigentlicher Kunstarbeit herausfallend, und betrachten nur besondere Abarten davon.

861. **Makramé** oder Knüpfspitzen. Die Arbeit erweist sich als aus der Verzierung freihängender Kettenfadenenden an Anfang und Schluß eines Webestückes hervorgegangen; sie stammt aus dem Orient, wie man auch eine leichte Andeutung davon an den orientalischen Teppichen sehen kann. Los-

gelöst von ihrem Ursprung dient sie als eigene Verzierung an Möbeln, Vorhängen und dgl., auch können ganze Stücke, Decken ꝛc. damit gemacht werden. Das Material ist verschieden, und muß nur darauf geprüft werden, daß es nicht zu sehr rollt und lockt, weil hierdurch alles verzogen und unansehnlich wird, resp. also der klare Eindruck des Musters darunter leidet. Auch verwendet man Spannrahmen und Gewichte, um die Arbeitsfäden in Ordnung zu halten. Mehr wie irgend eine andere Arbeit verlangt diese gute Vorlagen; denn fehlen diese, so kann nichts Schönes gelingen, der Posamentier würde da im Wettstreit siegen; bei künstlerisch schönen Mustern aber lassen sich Prachtstücke gediegener und unverwüstlicher Art herstellen, denen das Posamentiergewerbe nichts an die Seite zu stellen weiß. Die Makraméarbeit sollte daher, besonders von Seiten der zeichnenden Künstler, weniger geringgeschätzt werden, sie ist noch ein ziemlich unbebautes Feld, welches aber große Zukunft haben kann.

862. **Flechtarbeit.** Unter allen Flechtereien ist eine, die, auch erst neuerdings wieder ausgegraben, aus dem alten Aegypten stammt, und deswegen „ägyptische" genannt wird. Man fand nämlich in Gräbern eigentümliche geflochtene Stoffe (Mützen), die sich als eine Art sog. Gobelinweberei darstellten. Zur Anfertigung des Geflechtes bedient man sich eines hohen, schmalen Stehrahmens, in welchen man oben und unten je eine Schnur querüber befestigt. Nun wird eine Art von Kette aufgezogen, d. h. also die Faden, aus denen die Arbeit bestehen soll, oben und unten über jene Querfaden dicht nebeneinander umgeschlungen. — Jetzt beginnt das Flechten, bei welchem ein Faden stets nur um seine Nachbarn links oder rechts, nie aber weiter geflochten wird. Das Flechten geschieht möglichst oben, in einer ganzen Querreihe, von beiden Außenseiten anfangend, mit beiden Händen zugleich, die dann in der Mitte zusammentreffen; indem dann die eine Hand der anderen nachfährt, diese sich also zurückzieht und frei wird, ruht die Flechterei momentan auf einer Hand resp. auf dem Arm (kurze Aermel notwendig; Sommervergnügen!), sodann aber wird sie abgelöst durch ein linealartiges Holz, welches unter ihr eingeschoben wird. Jetzt kann die Hand heraus, denn das Lineal hält alles. Man wird bemerkt haben, daß auf diese Weise das Muster unten ebenfalls entsteht, aber natürlich umgekehrt; endlich treffen beide Muster zusammen. Diese letzte Querreihe von Schlingen wird mit der Häkelnadel zu einem Zöpfchen verschlungen (auf beiden Seiten natürlich!) und an einer Kante die letzte Schlinge vernäht. Die Vorbilder zu dieser Technik bewahrt das Oesterr. Museum (Wien).

Ueber Spitzen siehe Abteilung Spitzenklöppelei Nro. 767.

863. **Grillwork.** Als weitern Annex zu den verschiedenen textilen Kleinkünsten darf jene in neuerer Zeit von Amerika herübergekommene Arbeit betrachtet werden, die, in Ermangelung einer deutschen Bezeichnung, Grillwork (Gitterwerk) offiziell betitelt ist. Sie gehört zu den phantasievollsten Arbeiten, ist ein ganz neues und darum sehr reizvolles Feld häuslichen Kunstfleißes, und ist in diesem Sinne sogar die echteste aller Liebhaberkünste, da kaum ein Fachmann resp. Handwerker sie betreiben wird.

864. **Material:** alle Arten gedrehter Faden, vom feinsten bis

zum gröbsten strickartigen; dazu ferner alles, was sich auf Faden resp. Schnüre ziehen läßt: alle Arten Glasperlen, Metallperlen und Ringe aller Art, röhrenförmiges Material jeder Art, wie: Glas- Metallröhren oder Rohrstücken von dünnem Bambus oder Schilf; dazu Metall- oder Holzplättchen, Stücke von Drechslerarbeit der verschiedensten Formen und Größen. Die Auswahl ist unendlich, und leicht ist das Passende zu finden, sobald man sich über die Absicht klar geworden ist. Größe, Muster und Zweck der Arbeit sind zuerst in Betracht zu ziehen.

865. **Die Arbeit** (als Werkzeug gebrauchen wir nur das beste und edelste aller Werkzeuge, die Hände — höchstens noch eine Schere) — ist einfach genug; sie besteht im Aufreihen jener Perlen oder dgl. auf Schnüre, im Knüpfen, Fransenmachen, Flechten und ähnlichen allbekannten Thätigkeiten.

866. **Zweck.** Es handelt sich beim Grillwork um einen Ersatz für Vorhänge an Fenstern, für Portièren, sowie um Herstellung eines gefälligen Uebergangs von jeder Art Wand, Balken oder Bogen ins Freie, d. h. also um hängende Verzierungen einer sonst kahlen, rohen Oeffnung, die dadurch einen künstlerisch-wohlthuenden Abschluß erhält. Nichts ist häßlicher als z. B. eine stets offene Thür zwischen zwei Zimmern, deren Flügel deswegen ausgehängt und auf den Dachboden oder die Rumpelkammer gebracht sind; man hat darum gern eine solche Thür mit einer Portière verhängt. Aber es mehren sich die warnenden Stimmen derer, die gegen die gesundheitsschädlichen textilen Staubfänger predigen. Hier tritt nun das Grillwork erlösend ein: ein Behang von Grillwork erfüllt denselben Zweck, beherbergt keinen Staub und sieht so luftig und schön aus, daß es berufen scheint, die staubigen und zum Aerger der Hausfrau nach Tabak riechenden Stoffdraperien zu verdrängen.

Aus Japan kam der erste Anstoß, in Gestalt der bekannten Perl- und Bambusportièren; zuerst in heißen Ländern Europas nachgeahmt, fand die Idee weitere Wege und vielfache Ausbildung; man ließ die größere, untere Partie einer solchen Portière locker hängen, jede Schnur für sich, fügte aber den oberen Teil durch Verschlingung fester ineinander, so daß dieser ein wirkliches Gitter bildete. Es muß dabei sehr auf ein gefälliges, dem Einzelzweck angepaßtes Muster geachtet werden. Als solche sind Muster zu den meisten Drahtgitterarten besonders zu empfehlen; für den frei herabhängenden Teil empfehlen sich einfache Linienfiguren, oder auch lediglich posamenterieartige Anordnung. Man hüte sich vor Verwendung solcher Schnüre, die beim Knüpfen sich krümmen. Jede Schnur, wenn auch noch so viel Knoten darin sind, muß senkrecht hängen. Man erreicht letzteres entweder durch Verwenden von Aloëfaser- oder russischer Hanfschnüre, — oder durch Befeuchten der Schnur nach geschehener Knüpfung und Anhängen eines Gewichtes; man beachte aber, daß hierdurch die Schnur sich dehnt, das Muster also sich verschiebt; es muß also oben zum Nachziehen Platz gelassen werden. Die unendliche Verschiedenheit der möglichen Muster auch nur anzudeuten wäre unmöglich; man wird bald selbst das Zusagende finden. Soll ein solches Grillwork lediglich fest, d. h. unbeweglich, ohne offen herabhängende Enden sein, also etwa eine Oeffnung als wirkliches Gitter verschließen, so empfiehlt es

sich, das Ganze nach Fertigstellung in Leimwasser (warm!) zu tauchen, und dann trocknen zu lassen, wodurch es holzhart wird; die Arbeit muß zu diesem Zweck in einen Holz- oder Metallrahmen gespannt werden, um das Verziehen zu vermeiden. Zuletzt kann das Ganze geschellackt oder gefirnißt und bronziert werden. Auf diese Weise lassen sich die prachtvollsten imitierten Schmiedeeisengitter herstellen.

Metalltreiben.

867. **Metalltreiben.** Trotz des Namens, der nach Grobschmiedearbeit klingt, eine Damenarbeit! Es handelt sich zunächst nämlich um weiches und sehr dünnes Metall, um Blech von so dünner Beschaffenheit, daß es sich wie Papier schneiden läßt. Man übt dabei eine uralte Kunst, die in der alten wie in der neuen Welt (Mexiko) seit undenklichen Zeiten bekannt war, in Süditalien von den Bauern heut noch geübt wird, und durch die maschinelle Herstellung ganz dünner, gleichmäßiger Bleche einen rapiden Aufschwung in der Kulturwelt genommen hat.

868. **Material.** Man fängt, wie bemerkt, mit den dünnsten Blecharten an, wird aber bald inne werden, daß vorschreitend immer stärkere gewählt werden, schon um bei komplizierteren Mustern die Gefahr des Zerreißens zu vermeiden. Messing ist natürlich, als das weichste, vorzuziehen. Man erhält es am ehesten in großen Eisenhandlungen.

869. **Werkzeug:** Abgestumpfte Nadeln (Stricknadeln oder Brieföffner), abgerundete Holz- oder besser Elfenbein- resp. Knochenstifte, für stärkeres Blech eine Blechschere, Punzen; eine Unterlage für die Arbeit, aus einer 3 cm starken Bleiplatte bestehend; schließlich ein kleiner Hammer und einiges Nebensächliche, was weiter unten gelegentlich erwähnt wird.

870. **Arbeit.** Mehr als bei anderen Künsten dieses Abschnittes sind beim Metalltreiben kleine Proben und Uebungen nötig; Blechabschnitzel, die man oft beim Ankauf gratis „drein" bekommt, sind das beste dazu. — Auf eine Holzplatte, in deren Mitte eine halbkugelförmige Vertiefung ist, befestigt man das Blech mit halbeingeschlagnen kleinen Drahtstiften, und klopft nun über der Vertiefung das Blech mit leichten Schlägen ein, bis es die halbe Hohlkugel ausfüllt: so und nicht anders lernt man das Hämmern am besten. Zweite Uebung: das Blech wird auf eine feste Lage Papier (20 Blatt) gelegt festgestiftet, und mit einem Stift eine (vorher aufgezeichnete) Linienserie — gerade, gebogene, eckige Linien — darauf eingedrückt. Mit einem Flacheisen (Schraubenzieher thut's auch!) schlägt man nun Linien ein: leichte senkrechte Hammerschläge, das Eisen nur stets um seine halbe Breite fortrückend, damit die Furche tadellos, ohne abgesetzte Stellen, wie aus einem Guß, aussieht. Das dritte, das Punzen, lernt sich ebenso; stets punze man vom Rande des Musters aus, erst an diesem entlang, dann erst allmählich den ganzen Grund ausfüllend. Man wird bemerken, daß die Arbeit mit Ledertreiben viel Aehnlichkeit hat. Wie bei letzterm, sind die hohl aufgetriebe-

nen Stellen hier auch auszufüllen: man erreicht dies am besten durch feinen Gips (Porzellangips), der schnell trocknet und steinhart wird. Manches Blech ist brüchig; bemerkt man dies, so darf man keine scharfen, sondern abgestumpfte Eisen nehmen, und beim Schlagen sehr vorsichtig sein. — Sehr wichtig ist eine gute, genaue Aufzeichnung des Musters; man klebt am besten das (dünne) Papier mit der Zeichnung gleich aufs Blech und fährt alle Linien (aber sehr genau, denn ein falscher Strich ist irreparabel!) nach, worauf man das Papier ablöst. Die Linien sind nun leicht sichtbar, vorausgesetzt, daß das Blech auf weicher Papierlage befestigt war.

Nun wird das Blech auf das Bleikissen gebracht und befestigt. Jetzt werden alle Linien erst schwach, dann tiefer geklopft. Gerade Linien werden öfteres Nacharbeiten verlangen, besonders später beim Punzen des Grundes. Beim letztern, das nun erfolgt, arbeite man sehr gleichmäßig und achte auf die Grenze der Dehnbarkeit des Bleches, damit keine Löcher entstehen. Zum weitern Treiben, also zum Erhöhen des Reliefs, benützt man den allen Goldschmieden wohlbekannten „Pechblock“, ein harziges Gemisch, auf Holz aufgetragen; jeder Goldschmied weiß behufs Beschaffung Rat. Das Pech muß etwas erwärmt, dann mit Oel bestrichen und letzteres wieder abgewischt werden, ehe das Blech darauf kommt. Unter den Block legt man einen Ring aus Ledergeflecht oder Stroh; zur Not thut's eine dicke Lage Zeitungen. Auf diesem Pechblock läßt sich Blech enorm tief (resp. also hoch!) modellieren.

Mit dem Treiben und Punzen kann nun auch Gravieren und Aetzung verbunden werden, um das Stück reich zu verzieren.

Edelmetalle, besonders Silber, sollten auch versucht werden. Zwar ist Silber härter, aber eben auch weit schöner als unedles Metall, und es lassen sich da leicht Schmuckstücke, Broschen und Armbänder, Serviettenringe und dgl. machen, die ganz hübsche Kunstwerke sein können. Das Montieren übernimmt gern jeder Goldarbeiter. — Aus gewöhnlichem Blech gefertigte Treibarbeiten sind zunächst noch zu polieren; doch darf dies erst nach völligem Hartwerden des rückseitigen Gipsgusses geschehen. Man poliert mit venezianischem Tripel und Terpentin, und nachträglich, um Hochglanz zu geben, mit fein in Oel geriebenem Eisenrost. — Als Gegenstände zur Verzierung sind Mappendeckel, Schalen, Rahmen, Streifen und Einlagen in Kästchen und Möbeln, Namenschilder, Untersätze und dgl. zu nennen; ist das Metall für den betreffenden Zweck nicht vornehm genug, und Edelmetall wegen der Kosten zu schonen, so kann die fertige Arbeit versilbert oder vergoldet werden.

871. Blechschnitt. Wir wissen nun, daß Blech wie Papier zu schneiden ist und zittern daher nicht mehr vor dem Gedanken, aus Blech — Blumen zu machen. Das Material ist „Flickblech“, unter welchem Namen dünnstes Eisenblech käuflich ist. Hiermit verfährt man nun ganz als sei es ein Kartenblatt; die Zeichnung wird aufgepaust oder freihändig aufs Blech vorgeritzt (was bei Blumenblättern gerade wegen der etwelchen Unregelmäßigkeit von Vorteil ist); die einzelnen Blätter einer Blume läßt man am besten untereinander zusammenhängen (unten, wo sie „angewachsen“ sind). Einzelnen Blättern läßt man als Stiel einen möglichst langen Streifen. Staubfäden werden aus Bündeln von

Blumendraht gemacht. Das Modellieren der Blätter erfolgt mit Zange, Schere oder dgl. Blattrippen werden wie beim Metalltreiben eingedrückt. Man nehme eine natürliche Blume zum Vorbild, nie eine künstliche; Rosen und Sternblumen sind zunächst das leichteste. Die Blätter werden stets mit ihren Stielstreifen am Zweig festgewickelt, dieser besteht stets aus einem oder mehreren geglühten Drähten und wird mit Blechstreifen umwickelt. Ranken (Draht) wickelt man um Bleistifte, Nägel oder dgl., Dornen werden durch schrägen Einschnitt aus den Umwickelungsstreifen hergestellt. Hauptsache bleibt das freie und flotte Modellieren.

872. **Färbung:** Entweder durch Bemalen mit Bronzefarben, besser durch Anlaufenlassen im Feuer; man lasse sich dies von einem geschickten Schlosser zeigen, es ist sehr leicht und bedarf nur guten Aufmerkens. Es lassen sich ganze Zweige, Sträuße und Kränze so anfertigen, die entweder für sich, oder als Verzierung von Rahmen, als Blumenglashalter, an Hängelampen, Ziergittern 2c. anzubringen sind und stets schön und neu bleiben.

873. **Kleineisenarbeit**, unverhältnismäßig beliebt, aber wenig geeignet, wirklich künstlerische Resultate zu geben; immerhin eine leichte und zu praktischen Zwecken dienende Beschäftigung, bei der weder Hand nach Phantasie überanstrengt werden und man kaum in Gefahr kommt, etwas erfinden zu müssen, da der Kreis der möglichen Formen und Kombinationen, an sich hier schon eng, längst ausgefüllt ist.

874. **Material.** Weiches, sog. Holzkohlenblech von $^1/_2$ bis $^3/_4$ mm Stärke führen alle besseren Eisenhandlungen. Man schneidet (oder läßt schneiden) daraus Streifen von 3 mm Breite für ganz kleine und von 5 mm für größere Arbeiten. Ferner gebraucht man geglühten Draht von verschiedener Stärke, sowie vierkantige Eisenstäbe von quadratischem Durchschnitt, auch von 3 bis 5 mm Stärke; diese Stäbe läßt man, um die Anstrengung zu sparen, sich vom Schlosser jedesmal zurichten, genau nach einer ihm zu liefernden naturgroßen Zeichnung.

875. **Werkzeug.** Dieses ist einigermaßen zahlreich für den, der etwas ernstlich Gediegenes herstellen will, die Ausgabe macht sich aber bezahlt, weil die Sachen aller Augenblicke später im Haushalt verwendet werden können, wo „was los ist", wegen dessen Wiederbefestigung man dann nicht erst den Schlosser kommen zu lassen braucht. Man benötigt: Blechschere, Flachdraht und Beißzange, einen kleinen Hammer (sog. Niethammer), Meißel, Eisenbohrer (verschiedene), Schraubstock und Amboß. Als Arbeitsplatte dient am besten eine kleine Eisenplatte, die im Tisch eingelassen ist. Beim Einkauf erwähne man, daß die Sachen für Kleineisenarbeit gebraucht werden.

876. **Arbeit.** Die Eisenstreifen werden nach dem gewählten Muster mittels der Zangen gebogen, und zwar alle sich wiederholenden Teile mit der äußersten Genauigkeit. Hat man dies gethan, so werden die geformten Stücke darauf angesehen, ob sie auch in einer Fläche liegen; man legt das Stück auf die Arbeitsplatte: alle Teile müssen mit ihrer Kante die Platte berühren. Fehler werden mit dem Hammer, auch vielleicht durch einfaches Ziehen resp. Drücken ausgeglichen. — Nun kommt das Zusammenfassen der Teile entweder ohne oder mit dem betreffenden Vierkanteisen, welches den Halt geben soll. Das geschieht durch

sogenannte Bunde, umgewickelte Streifen von Blech, welches man schmaler wählt als das vorige — oder mittels Draht. Das Binden muß sehr genau und fest geschehen, die rechtwinkligen Abbiegungen erleichtert man sich durch leichtes Einfeilen eines Strichs an der Stelle, jedoch an der innern Seite (so zu sagen der Kniekehle) des Bundstreifens. Der Bund muß tadellos festsitzen.

Eine Abart der Kleineisenarbeit ist die Drahtarbeit, bei der unter Beibehaltung der Werkzeuge beliebig starke Drähte an Stelle der Streifen aus Blech treten. Dies hat den einen Vorteil, daß man ganz lange Stücke aus einem Stück Draht machen kann; Gitterwerk in schönen Mustern ist das beste Ziel der Arbeit.

Beide Arten können nach der Anfertigung ganz oder teilweise gefärbt werden (Email-Oelfarben, Bronze, Vergoldung, Lackierung mit schwarzem Eisenlack ꝛc.). Sehr feine Arbeiten läßt man galvanoplastisch vernickeln oder versilbern.

877. **Filigran.** Eine sehr reizende mühelose Arbeit für feine leichte Finger, die auch ein gewisses Maß künstlerischer Veredelung zuläßt. Das Werkzeug sind: sehr feine Drahtzängchen und Scheren, das Material besteht aus feinen Metalldrähten und Streifchen (Lahn), die in verschiedenster Weise gestaltet und gefärbt käuflich sind; es sind besonders: glatter, gedrehter, gewellter und Perl-Stieldraht in Gold, Silber und Farben (grün, rötlich und blau), dann sog. Bouillonschnüre in verschiednen Phantasieformen: gekraust, glitzernd wie Eis oder Zucker; auch sog. Brillantine. — Es muß nach Vorlagen oder unter Anleitung gearbeitet werden, um die Herstellung eines Blattes, einer Knospe erst völlig zu erlernen; ist dies geschehen, so wird man gern für sich weiter arbeiten und die verschiedenen Blumen und Zweige in der Natur darauf ansehen, wie man sie in Filigran wiedergeben kann. Bei einiger Empfänglichkeit für Form wird man finden, daß die dankbare Arbeit ein unermeßliches Arbeitsfeld vor sich hat. Auch vergesse man Schmetterlinge nicht und andere schöngeflügelte Besucher der Blumenwelt. — Die Arbeit dient zum Schmuck von Rahmen ꝛc., aber auch von Balltoiletten und Haarfrisuren.

Aetzung.

878. **Aetzung.** Das Aetzen gehört zu den Künsten, vor denen viele, besonders Damen, sich unnötigerweise fürchten. Bei einiger Vorsicht und Geschicklichkeit ist aber nichts zu besorgen; die Finger können durch Gummifinger (in einschlägigen Geschäften erhältlich) vor der Einwirkung der Säure geschützt werden, und für die Kleider übernimmt eine Wachstuchschürze das Schutzamt. Die bei einigen Aetzverfahren aufsteigenden üblen Dünste verlangen, daß die Arbeit in luftigen Räumen, im Sommer im Freien, geschehe; übrigens ist der Rauch bei Holzbrandarbeit ebenfalls arg genug, und doch fürchtet sich davor die zarteste Dame nicht; vielleicht weil Holzbrand Mode ist?

— Aetzung, besonders Metallätzung, ist aber eine so hoch ausbildbare Kunst, die fertigen Werke sehen so vornehm und gediegen aus, und sind so unverwüstlich, daß kleine Bedenken überwunden werden sollten: die Mühe lohnt sich reichlich und das fertige Werk kann auf Enkelkinder vererbt werden. Zur weiteren Anreizung sei auch voraus verraten, daß bei einiger Uebung sich die prachtvollsten Schmucksachen darin herstellen lassen, Sachen, die nicht Fabrikware sind, sondern originale echte Kunstwerke.*)

Metallätzung. Das Material ist wohl stets entweder Zinn, Messing oder Kupfer. Die Aetzung ist entweder Hoch- oder Tiefätzung; bei der ersteren wird der Grund herausgeätzt, so daß das Muster erhaben (hoch) stehen bleibt, bei letzterer ist's umgekehrt. Geschickte Aetzer verbinden beide Arten und erreichen damit die reizendsten Effekte; doch muß das betreffende Stück dann zweimal behandelt werden. — Werkzeug: Die flache Schale, in der geätzt wird, entnimmt der Anfänger seinem Hausvorrat; überall findet sich wohl Geeignetes; eine Seifenschale z. B., auf deren Grund hochstehende Stege angebracht sind, die nachher die zu ätzende Platte tragen. Für Größeres nimmt man besser die käuflichen Planschalen aus Glas oder Porzellan — ja keine anderen; für größere Formate sollen die Ränder der Schale 6 cm hoch sein, und an einer Ecke einen Ausgußschnabel haben. — Der zu verwendende Aetzlack richtet sich nach der Art des Aetzens resp. der Säure; Lack und Säure werden also im einzelnen Falle weiter unten genannt werden. — Nötig ist noch: Terpentin, ein Glastrichter, reinweiße Apothekerflaschen und einige Kleinigkeiten, die gelegentlich erwähnt werden.

Die Arbeit selbst beginnt natürlich mit dem Aufbringen der Zeichnung aufs Metallstück. Wir beschaffen uns zunächst probeweise kleine Messingplatten, die feinste blanke Politur aufweisen müssen; auf eine solche heftet man mittels Wachsstücken ein Stück fettfreies Pauspapier (blau oder schwarz zu haben), und hierauf die Zeichnung; ein irgend welcher harter Stift (Stricknadel) wird genau über alle Linien geführt. Gut ist's, das Metall vorher mit einem weichen Pinsel, Wasser und feinster Kreide gut zu überreiben, damit alle Fettspuren wegkommen; die Platte muß dann natürlich gut gespült und getrocknet werden. Von jetzt ab darf die Vorderseite der Platte nicht mehr mit dem Finger berührt werden. Ist die Zeichnung fehlerlos auf der Platte, so wird nun der Aetzgrund (Aetzlack) aufgetragen; wer ihn selbst präparieren will, nimmt zwei Teile Asphaltlack, ein Teil gelbes Wachs und ein Teil Kolophonium, löst diese drei Sachen jede für sich in einem Napf über einer Lampe, besser im heißen Wasserbade, ohne jedoch kochen zu lassen, rührt sie dann erst durcheinander, und verdünnt nach einigem Abkühlen mit soviel Tropfen Terpentin, bis die ganz kaltgewordene Mischung wie dicke Oelfarbe ist. Für Eisenchloridätzung (s. unten) empfiehlt sich der besonders dafür hergestellte Retouchierlack (käuflich zu haben).

*) Alle Aetzmittel sind mehr oder weniger giftig, da es meist scharfe Säuren sind. Sie müssen daher gut verschlossen, in Flaschen mit Glasstöpsel aufbewahrt werden; ausgenommen die Fluorsäure (siehe unter Glasätzung). Bei einiger Vernunft und Vorsicht ist jedoch der Besitz und die Verwendung der Säuren ebensowenig gefährlich als Gewehrpatronen, Petroleum, Benzin oder dergl.

Mit einem weichen Pinsel wird nun der Lack aufgetragen; was der Lack jetzt bedeckt, wird von der Aetzung nicht berührt, — worauf zu achten. Denn hier teilen sich die Wege der Hoch- und der Tiefätzung: bei Hochätzung werden wir also das Ornament, welches hoch stehen bleiben soll, allein bedecken, den Grund, welchen die Säure herausätzen soll, aber freilassen; der Tiefätzer aber verfährt umgekehrt. Beide aber decken nun noch die ganze Rückseite, die Ränder 2c. der Platte sorgfältigst mit Lack zu, denn die Platte soll ganz in die Säure eingelegt werden. Will man letzteres nicht (z. B. bei der Aetzung eines großen Solnhofner Steines, s. unter Steinätzung), so muß um die Fläche herum ein möglichst hoher gleichmäßiger Wall von Wachs aufgeklebt werden; besser ist immer das volle Eintauchen. Malfehler werden nun noch sorgsam verbessert, leergebliebene Stellen zugestrichen, übermalte mit dem Federmesser sorgfältig abgeschabt; zu dünn gemalte Stellen, an denen das Metall durchschimmert, werden wieder übermalt. — Nun vier bis fünf Stunden trocknen lassen!

Das Aetzen selbst. Die Platte wird in die Schale auf kleine Glas- oder Porzellanstücke gelegt, mit der Vorderseite nach oben; die Säure muß einige Centimeter darüber stehen können, bei größeren Objekten bis zu 5 cm. Nun mischt man die Säure: für Zinn ein Teil Salpetersäure und drei Teile Wasser, für Messing ein Teil der gleichen Säure und zwei Teile Wasser, für Kupfer zu gleichen Teilen; man nimmt dazu destilliertes Wasser und gewöhnliche Säure. (Die gereinigte Salpetersäure greift nicht so stark an, muß also in größerem Prozentsatz genommen werden.) Das folgende geschieht nun im Freien oder vor dem offnen Fenster, wegen der stark riechenden Gasentwicklung. — Man gießt das Säuregemisch in genügender Quantität in die Schale. Es entwickeln sich nun auf allen frei gebliebnen Metallteilen Glasbläschen; ist die Entwicklung zu stürmisch, so muß die Flüssigkeit mit Wasser verdünnt werden, sonst unterfrißt die Säure die Ränder und zerstört die feinen Linien. Mit einer Feder (Taubenschwungfeder) kann man zeitweis die Bläschen abstreifen, zugleich um den Fortschritt der Aetzung zu kontrollieren. Steigen Blasen auch an der Rückseite der Platte auf, so muß letztere nochmals mit Lack bestrichen werden; mit ein paar Holz- oder Glasstäbchen nimmt man die Platte heraus, legt sie in eine reine Schale, und spült sie unter der Wasserleitung oder mittels Gießkanne fünf Minuten lang. So wird auch verfahren nach vollendeter Aetzung; die Platte wird in Sägespänen getrocknet.

Andere Aetzmittel. Wegen der üblen Düfte der Salpetersäure hat man andere Mittel gesucht und gefunden; doch sind diese nicht so wirksam, d. h. das Aetzen dauert länger. Zunächst ist eine Mischung zu empfehlen aus destill. Wasser (400 ccm), englischer Schwefelsäure (100 ccm) und 75 g doppeltchromsaurem Kali. Ferner die angenehm zu handhabende Eisenchlorid-Aetzflüssigkeit, die man sich am besten von einem einschlägigen Geschäft fertig gemischt kommen läßt, und bei der es zur Regulierung der Aetzthätigkeit nur nötig ist, etwas Salzsäure bereit zu halten: stellt sich nämlich bei Messing- und Kupferätzung ein weißer Niederschlag ein,

so muß Salzsäure tropfenweis, unter Bewegung der Flüssigkeit mittels der Taubenfederfahne, zugegeben werden, doch ja nicht zu viel; letztern Fehler ersieht man an der Bildung eines schwarzen Niederschlags, den man nun sofort durch Zusatz von wenig chlorsaurem Kali unterbinden muß. Da dies alles umständlich ist, so prüfe man erst die Wirkung der fertig gekauften Eisenchlorid-Flüssigkeit an Probestücken.

Sehr niedere Temperatur verhindert das Aetzen, zu hohe übereilt es. Leichtes Bewegen der Flüssigkeit von Zeit zu Zeit (am besten mit der Federfahne) ist gut. Ist die Flüssigkeit durch das aufgelöste (weggeätzte) Metall ganz undurchsichtig geworden, so muß sie weggegossen und erneuert werden. Die Zeit der Aetzung läßt sich am besten aus Erfahrung bestimmen; zwei Stunden wird meist die Durchschnittsdauer sein.

Ist das Aetzen beendet, so muß sofort wie oben beschrieben gespült und getrocknet werden. Der ausgeätzte Teil muß gleichmäßig tief und ganz glatt sein. — Mit Terpentin wird nun die Platte gründlich geputzt, bis aller Aetzlack verschwunden ist. — Kennzeichen einer gelungenen Aetzung ist auch, daß alle Linien (Ränder) in glatter Weise verlaufen, keine ausgenagten Stellen da sind; letztere sind die Folge von ungenauer Deckung mit Lack, von zu scharfer Säure oder davon, daß Bläschen sich längere Zeit festsetzten, ohne mit der Feder entfernt zu werden.

Es kommt vor, daß der Aetzlack zu spröde oder das Metall beim Aufmalen desselben zu kalt war. In beiden Fällen muß die bemalte Platte über einer Lampe oder Kerze so erwärmt werden, daß der Lack glänzt (aber nicht schmilzt!). Bei Vernis mou und bei der Radierung muß dies Anwärmen stets geschehen, wie wir sehen werden. Betrachtet man dann die Platte, so muß die Zeichnung sehr klar sich abheben; die Linien einer zu ätzenden Zeichnung dürfen nicht „verwuschelt" sein oder allzueng nebeneinander stehen, starke Linien sollen womöglich nicht plötzlich endigen sondern gegen das Ende immer zarter werden.

879. Vernis mou. Eine französische Erfindung, bei der, wie der Name sagt, ein weicher Aetzlack verwendet wird; für einfachere Sachen sehr zu empfehlen. Die Platte wird hier mit Walrat leicht überstrichen, nachdem man sie vorher erwärmt hat, und nun der Aetzlack auf das noch heiße Walrat aufgetupft: am besten mit einem in Seidentaffet eingebundenen Wattebausch, den man in den Lack tupft; der Lack vermischt sich gut mit dem Walrat, und wird nun so lange vertrieben (getupft) bis er völlig gleichmäßig und ganz dünn auf dem Metall liegt. Darauf raucht man die Platte an — jedoch, meine Damen, keine Angst: nicht mit der Cigarette, sondern über einer recht qualmenden Wachsfackel (vier Stücke Wachsstock, zusammengedreht, besorgen das am besten!) bis alles gleichmäßig tief glänzend schwarz ist. — Jetzt legt man die Pause über die (erkaltete!) Platte, und zwar so sicher, d. h. unverschiebbar wie möglich; dann zeichnet man mit einem harten Stift die Linien nach, — hebt die Pause ab, und siehe da: überall, wo der Stift auftraf, ist der Aetzlack weg, die Platte blank; der Lack ist an diesen Stellen nämlich am Pauspapier hängen geblieben; ist die Sache gut gelungen, so kann gleich geätzt werden. Dieses Verfahren spart uns das oft mühsame Be-

malen der Platte nach aufgetragener Zeichnung, ist aber, wie man bemerkt haben wird, nur da zu verwenden, wo die Stellen, welche geätzt werden sollen, nicht zu großflächig sind, also meist bei der sogenannten Tiefätzung. Das Pauspapier — hier thut's kein Pausleinen! — ist ja nur einmal zu benützen, und muß etwas rauh sein, also möglichst ungeleimt; man erreicht dies selbst bei glattesten Papieren durch wiederholtes leichtes Abwaschen.

Ist beim Anrauchen der Aetzgrund angebrannt, rauh geworden oder hat er Blasen gebildet, so muß alles mit Terpentin abgeputzt und neu mit Walrat und Lack behandelt werden. Daß man diesen so viel weichern Lack nicht vor dem Aetzen mit den Fingern stellenweis abwischen darf, ist wohl begreiflich, man faßt die gelackte Platte nur am Rande an, besser noch, man hebt sie auf (um sie in die Aetzschale zu legen), indem man zwei Stücke Blumendraht gut mit Gummi umwickelt, unter die Platte schiebt, die Enden faßt und so hebt. Diese Gummiheber können zuletzt auch zum Herausheben aus der Säure gebraucht werden, falls nötig. — Das Aetzverfahren bei vernis mou ist das gleiche wie sonst.

Nützliche Winke: Zinn muß trotz Scheuerns noch kurz vor dem Lacken resp. Aufpausen mit Bimssteinpulver gründlich geputzt werden. Selbst der Hauch des Mundes soll fein polierte Aetzplatten nicht, oder so wenig als möglich treffen. — Wird der Wattebausch zum Auftragen benützt, so prüfe man ihn, d. h. den einhüllenden Taffet, ob auch kein Seidenfäserchen lose ist, denn ein solches stiftet Unheil im Lack. — Staub, auch Kleiderstofffasern ruinieren die Lackierung, wenn diese noch feucht ist. — Ist eine für Hochätzung bemalte Platte angeraucht worden, was nie schadet, so kann sie nach dem Erkalten mit einem Stück Zunder leicht abgewischt werden um zu sehen, ob die Zeichnung, die dann hell hervortritt, gelungen ist. — Hochätzung mit rauhem Grund: nachdem geätzt ist, wird die Arbeit vollkommen getrocknet, erwärmt, und mit pulverisiertem Kolophonium bestäubt, dann mit weichem Pinsel überwischt, so daß nur ein leichter, weißlicher Staub kleben bleibt. Nun die Rückseite der Platte anwärmen, bis das Kolophonium zu verschwinden anfängt; dann nochmals in die Säure mit dem Ganzen; nach einiger Zeit ist der Effekt da (der Grund körnig). — Hauptregel bei allem Aetzen: Geduld, Ruhe, alle zehn Minuten nachsehen, wie die Säure arbeitet, kleine Mißerfolge stolz mißachten, aber ihre Ursache sich schlau merken! Der Erfolg ist gerade beim Aetzen so sehr von seelischen Eigenschaften abhängig, das erreichte Ziel aber deswegen auch so besonders befriedigend und beglückend.

880. **Radierung.** Diese ist die sozusagen in den Adelsstand erhobene Aetzkunst, und gehört schon zur sog. hohen Kunst. Trotzdem soll hier kurz angedeutet werden, wie der Liebhaberkünstler, wenn er gut ätzen und zeichnen kann, im Radieren sich mit Glück versuchen mag.

Ordentliche Zeichenkenntnisse sind also vorauszusetzen. Am leichtesten wird es dem werden, der von der Natur weg sicher zeichnen kann, also eine gezeichnete Naturaufnahme fertig bringt. Aber auch die mit Bleistift ins Skizzenbuch eingetragenen Erinnerungen landschaftlicher oder figürlicher Art lassen sich auf die Platte mit der Nadel

übertragen. Anfänger mögen Zinkplatten wählen, die auch schneller als Kupfer ätzen; die polierte Kupferplatte ist aber immer das schönste. — Bei der Radierung wird die Platte zunächst ganz mit Aetzlack gedeckt und angeraucht. Erst dann kommt die zu ätzende Zeichnung darauf, welche also in die Klasse der Tiefätzungen fällt. Die Zeichnung wird mit der (am besten fertig zu kaufenden) Radiernadel in den Aetzlack so eingezeichnet, daß in dem Nadelstrich das Metall bloßliegt, aber nicht mit eingeritzt wurde. Also nur den Lack soll die Nadel wegnehmen, weswegen stets mit leichter Hand ohne Druck gezeichnet wird. Der Aetzlack sollte nicht früher als höchstens am Tage vorher auf die Platte gebracht worden sein, sonst ist er leicht spröde. Linien, die ganz breit werden sollen, werden mit einer stumpferen Nadel gezeichnet; doch soll im Ganzen nicht die Nadel, sondern später die Säure den Unterschied zwischen feinen und starken Linien machen. — Da durch den Druck nachher die Zeichnung verkehrt aufs Papier kommt, empfiehlt es sich, mit dem Rücken gegen das zu zeichnende Objekt, aus dem Spiegel zu zeichnen. — Man schraffiere Schattenpartien nicht zu eng! Jede Linie muß deutlich für sich stehen, sich kreuzende sollen nicht in zu spitzem Winkel aufeinandertreffen, denn das giebt sonst beim Aetzen Löcher und nachher beim Drucken Klexe.

Das Aetzen geschieht mit verdoppelter Sorgfalt und Aufmerksamkeit. Man nimmt nicht zu starke Säuremischung, und statt dessen lieber zehn bis zwanzig Gramm — Geduld mehr als sonst. Bleistift, Papier und die Taschenuhr gehören neben die Planschale: es wird genau Journal geführt! Ungefähr nach den ersten zehn Minuten wird die Platte herausgehoben, gespült und getrocknet, und nun mit Aetzlack alle die Linien zugedeckt, welche nicht weiter ätzen, also ganz fein und dünn bleiben sollen. Dann wieder in die Säure: Blick auf die Uhr, Notiz auf dem Zettel. Nach zehn Minuten abermals Abspülen und Zudecken weiterer Linien. — Und so fort, bis die starken Schattenstriche der Zeichnung allein noch weiter ätzen. Uebung und Erfahrung müssen bezüglich der Zeit 2c. entscheiden, vorschreiben läßt sich's nicht. — Ist die Aetzung vollendet und der Lack abgeputzt, so — fängt der bequemste Teil der Arbeit an; man giebt die Platte zum Kupferdrucker. Denn sich eine, wenn auch kleine Presse selbst anzuschaffen, lohnt sich nur, wenn man ernsthaft und dauernd bei der Sache bleiben kann, und — auch das nötige Talent bei sich entdeckt und ausgebildet hat. Zur Ausbildung aber ist noch eins absolut nötig: guter Unterricht bei einem erfahrenen Künstler. Wenn man dann freilich selbst drucken kann, so fängt das eigentliche künstlerische Vergnügen erst an: nur selbstgedruckte Abzüge können die künstlerische Intention des Radierers völlig wiedergeben, das Werk dann aber auch zum Meisterwerk stempeln.

Anwendung der Radierung: Der Dilettant wird am besten thun von der „Künstlerradierung", also der Wiedergabe von Bildern oder dergleichen abzusehen; er kann dafür aber allerlei anders radieren, z. B. Ex libris (Bücherzeichen, Bibliothekzeichen) mit allerlei Emblemen, Wappen 2c. Ferner eine sehr hübsche Sache, die in dieser Feinheit nur mit der Radiernadel zu erreichen ist: Miniatursilhouetten für Briefbogen (über Silhouetten s. Nro. 842). Man beachte noch, daß Radierungen in verschiedenen Farben gedruckt werden können, und ferner, daß

eine radierte Platte nur eine beschränkte Anzahl von Abzügen aushält; sie muß dann verstählt werden, was in den betr. graphischen Kunstanstalten besorgt wird; nach der Verstählung (galvanoplastischer Ueberzug aus Stahl) kann in die Tausende gedruckt werden.

Anwendung der Metallätzung im allgemeinen: Für jede verzierbare Metallfläche, bei welcher Unebenheit der Fläche im Gebrauch nicht hinderlich ist. Einlagen in Mappen, Bücherecken und -schließen, Schubfächer und Füllungen an Möbeln, Ziergegenstände aller Art, Teller, Platten, Tabletts, Untersätze, Schalen und tausend andre Dinge!

Verschönerungen der geätzten Gegenstände. Hierzu gehört zunächst das Vergolden, Versilbern oder Vernickeln: alles dies kann nur eine Fabrik besorgen; eine solche bringt auch auf Wunsch verschiedene Metalle auf demselben Stück zum Niederschlag. Etwas andres ist's mit der sogenannten kalten Versilberung, die man selbst herstellt: die (käufliche) „Anreibeversilberung" reibt man mit Wasser einfach so lange auf, bis das Silber in feiner Schicht niedergeschlagen ist. Bei Tiefätzung macht sich ferner das schwarze oder farbige Ausfüllen der vertieften Zeichnung gut. Man kann dies mittels einer Oelfarbe, mit Firnis gemischt, selbst besorgen, auch mit den beliebten Emailfarben (welche auch nichts weiter sind, als Oelfarbe mit Trockenfirnis). Freundliche Leserinnen, die bis hierher gefolgt sind, sollen nun belohnt werden:

881. Cloisonné-Imitation und zwar zu Schmuckzwecken! Eine kleine Messingplatte zur ersten Probe; ein einfaches Linienornament, am besten orientalisches Muster. Die Linien werden hochgeätzt, so daß sie allein stehen bleiben, der Grund muß sehr tief werden. Diese entstandenen Vertiefungen füllt man nun mit verschiedenfarbigem Siegellack aus, — was man ja in allen Farben käuflich erhält. Das Stückchen Lack wird kleingeklopft und in die betr. Vertiefung eingefüllt, dann überm Licht das Ganze erwärmt, bis der Lack schmilzt. Zuviel Lack schadet nichts, denn man schleift nachher das Ganze mit Glaspapier eben. Am besten ist, erst alle Felder zu füllen, und das Einschmelzen auf einmal zu besorgen, weil manche Farben bei öfterem Schmelzen schlecht werden. Ist das Stück gelungen, so überfährt man es nach dem Abschleifen mit einem glühenden Eisen (jedoch schnell und nicht zu nahe!), wodurch die Lackflächen glänzend werden und dem echten Cloisonné täuschend ähnlich sehen. Hat man einige Uebung, so wird man das Imitierte zum Echten zu machen bestrebt sein: Das geätzte Metall wird (vor der farbigen Ausfüllung natürlich) vergoldet, und die Ausfüllung geschieht mit echtem Schmelz (Email), dessen Behandlung nicht schwer ist und von jeder einschlägigen Handlung gern gelehrt wird. Das Brennen muß ebenso ein geübter Fachmann besorgen; das fertige Stück kann aber dann ein wertvolles kleines Kunstwerk sein.

Zur Darstellung eignen sich außer den erwähnten einfachen Linienornamenten alle Zeichnungen, die möglichst in Linienmanier gehalten sind, wie z. B. alte Holzschnitte. Als Stil ist immer Orientalisches oder Byzantinisches vorzuziehen. Gegenstände: außer Platten, Schalen 2c. eben jene erwähnten Schmuckstücke, Schließen für Mäntel und Gürtel, größere Broschen und Agraffen, kurz allerlei *flache*

Stücke, z. B. ein ganzer Gürtel aus einzelnen viereckigen Gliedern u. s. f.

882. **Andere Metalle** zu ätzen. Zinn, Zink, Britanniametall, auch Silber werden mit derselben verdünnten Salpetersäure geätzt. Zum Goldätzen wird man sich schwer entschließen; wer aber den Versuch machen will, nehme sogenanntes Königswasser (Salpeter- und Salzsäure gemischt). Das nachher in der Säure gelöst befindliche Gold kann durch Vermittlung eines Goldarbeiters wieder ausgeschieden werden, und man erhält so einen Teil des Wertes wieder zurück. Für Eisen und Stahl nimmt man 1 Teil Salpetersäure und 5 bis 6 Teile Wasser.

883. **Elfenbein** wird mit konzentrierter Schwefelsäure geätzt, die Aetzstellen werden dadurch schwarz. Diese Säure besonders vorsichtig behandeln!

884. **Steinätzung.** Bei dieser ist lediglich das große Gewicht und, meist unbehilfliche Format störend wegen des Abgießens der Säure, denn bei großen Gegenständen, z. B. Tischplatten, kann man nicht das Ganze in eine Planschale legen (weil's so große gar nicht giebt), sondern hier muß ein Wachsrand rings auf der zu ätzenden Fläche aufgebaut werden; gelbes Wachs und Kolophonium zu gleichen Teilen, warm gemischt, noch in warmem Zustand mit Oel vermischt, so daß die erkaltete Masse knetbar bleibt. Der Rand ist nun zu formen, etwa 3 cm hoch, an einer Ecke ein hoher Ausgußschnabel, und fest auf dem Stein anzudrücken. Mit einem glühenden Eisen rasch umfahren, schließt der Rand besser. Es darf nichts durchdringen! Man prüfe dies erst mit Wasser, und geht's, dann erst mit der Säure; aber auch hier einigemal scharf revidieren! Der Aetzlack für Stein (flüssig) ist käuflich. Der gewöhnliche Asphaltlack haftet nicht so gut auf dem Stein, zum Aufmalen resp. Ausbessern ist er gut. Man kann auch beide Arten mischen. Da der Lack dunkel ist, so muß bei schwarzem Marmor und dergleichen noch Farbe zugesetzt werden; feinste (trockene, gemahlene) Farbe in einer hellen Nuance, so daß der Lack gut absticht vom Stein. Marmor und Solnhofer Schiefer (Lithographiestein) ist das geeignetste Material; Alabaster muß mit sehr verdünnter Salpetersäure behandelt werden. — Die übrige Arbeit ist dieselbe wie bei Metallätzung. Verschönerung: Die tiefgeätzten Stellen können mit Farbe oder Vergoldung, auch mit flüssiger Bronze ausgefüllt werden, was namentlich bei feinliniger Tiefätzung des Musters, z. B. auf dunklem Grunde, sehr schön ist. — Manche setzen der Säure Gummilösung zu; ohnedem geht's auch. Beste Mischung: 30 gr Salpetersäure, 2 g Salzsäure, 6 gr Phosphorsäure auf $1^1/_2$ Liter Wasser.

885. **Glasätzung.** Dies ist vielleicht die reizendste poesievollste Zierkunst, die es giebt, und sollte weit mehr geübt werden. Die unbegründete Angst vor der hier in Frage kommenden Fluorsäure (Flußsäure, konzentriert) sollte niemand Vernünftigen abhalten. Die Säure ist giftig, verursacht beim Auftropfen auf der Haut Wunden (brennender Siegellack thut's aber auch!) und das viele Einatmen schädigt die Lunge: man ätze also im Freien oder in Zugluft; die Nase dicht dran zu halten fördert überdies die Aetzung nicht; und Kindern giebt man's ebensowenig in die Hand wie geladene Revolver oder Rattengift. Wer dann einmal die Scheu vor der bösen Säure überwunden hat,

und die entzückenden Resultate seines Mutes und seiner Geschicklichkeit vor Augen hat — bleibt gewiß der bösen Säure treu und der anmutigsten, duftigsten aller Künste!

Das Glas ist verschieden; feine Arten brauchen etwas längere Zeit beim Aetzen. Man fange mit ebnen Flächen an: zuerst mal eine Fensterglasscheibe; hieran wird probiert, die Zeit und Art der Aetzung erlernt und sich eingeprägt. Man wird dabei sofort angenehm durch eine unerwartete Tugend der Glasätzerei erfreut werden: Das Aetzen selbst ist nämlich, im Gegensatz zur Metallätzung, in einer bis zwei Minuten geschehen, so daß der etwa zu Beschenkende auf die Arbeit „gleich warten kann", wie die Jahrmarktphotographen sagen.

Die Arbeit. Das Glas muß mit Kreide und Wasser gut abgeputzt und fettfrei getrocknet werden, also mit durchaus reinem Tuch oder dergleichen. Hierauf wird die Fläche mit dem bekannten Asphaltlack bestrichen, — es handelt sich bei Glasätzung nämlich fast stets um Tiefätzung des Musters, — und nun die Zeichnung entweder aufgepaust oder freihändig radiert. Zu ersterer Art ist zu empfehlen die Pauszeichnung rückseitig mit Kreide auf dem Papier nachzuziehen, und dann erst aufzulegen und mit dem Pausstift nachzufahren. Man vereinfacht sich dies, wenn man die Kreide nur an den Hauptstellen anwendet, nur sozusagen als Orientierung, und dann nach dem Durchzeichnen der betreffenden Stellen die Pause abnimmt und neben das Glas legt; jetzt kann man, nachdem die Kreidestriche auf dem dunkelbraunen Lack bequem mit der Radiernadel nachgezogen sind, auch die nicht „angekreideten" Striche aufs Glas bringen, indem man sie von der nebenliegenden Zeichnung freihändig kopiert. Bei einer verzierten Initiale, einem dito Monogramm, Wappen oder dergleichen genügt es die Hauptlinien, Umriß, Wappenrand ꝛc. und von den Zieraten die Hauptstücke, Schnörkel, Blumen ꝛc. mit Kreide zu übertragen. Man wird dies bald „los haben", und gelangt auf diese Art zum freihändigen Ornamentzeichnen, man weiß nicht wie! — Die mit der Nadel herausgenommenen Teilchen des Lacks, die seitwärts am Strich als Krümel oder auch an der Nadel hängen bleiben, werden stets sofort entfernt, wozu wieder ein reiner Lappen dient. — Die radierten Linien können bedeutend enger aneinander stehen als bei Metallätzung; denn die Fluorsäure arbeitet anders: völlig ohne Bläschenbildung und — außerdem läßt man ihr keine Zeit, unter den Lack zu fressen. — Alle radierten Stellen müssen gegens Licht gesehen, tadellos durchsichtig sein, jedes Lackpartikelchen muß sauber daraus entfernt werden. — Will man auf ein Trinkglas z. B. ein Monogramm ätzen, so genügt es, denjenigen Teil der Glasfläche mit Lack zu überziehen, der verziert werden soll (ringsum etwa zwei Centimeter oder mehr Rand zugebend). —

Fluorsäure. Jetzt kommt die Giftbuddel dran! Damen werden erfreut sein, zu bemerken, daß das Ding so klein ist: nichts von den Literflaschen der Metallätzung; ein kleines Fläschchen voll genügt für die Verzierung eines ganzen Täfelservices! Die Fluorsäure hat eine merkwürdige Eigenschaft; sie frißt zwar — wie Ratten und gewisse Borstentiere — alles, aber vor zwei Dingen vergeht ihr der Appetit: Blei und Gummi. Daher auch die böse gefräßige Fluorsäure

stets entweder in Blei- oder Gummiflaschen aufbewahrt und versandt wird. Letztere sind vorzuziehen; man erhält käuflich eine besonders praktische halbweiche Art Gummiflaschen, gefüllt mit der Säure, die oben statt mit einem Stöpsel, einfach durch Zusammendrücken des Gummi's geschlossen sind: um Säure herauszunehmen, sticht man mit einer Nadel hinein und drückt leicht auf die Flasche, worauf ein Tropfen austritt. Mehr wie einen Tropfen braucht man nämlich nicht auf einmal: Der Tropfen wird mit einem kleinen Haarpinsel aufgenommen und über die Zeichnung hingepinselt; langt einer nicht, dann erscheint auf leichten Druck der zweite, und der Pinsel überträgt auch diesen aufs Glas. Ist der Pinsel ganz weich, was er auch sein soll, so kann tüchtig damit hin und her gefahren werden auf der Zeichnung, ohne Sorge den Aetzlack abzulösen. Das Aufpinseln muß zwar sorgfältig, ohne eine Stelle zu übersehen, geschehen, aber doch schnell. Nach einer oder zwei Minuten spült man das Glas recht gründlich unter der Wasserleitung, dem Brunnen oder einer Brause (Gießkanne) ab, trocknet gut und putzt den Lack mit Terpentin ab: Die Aetzung ist fertig!

Gegenstände: Glasservice, Scheiben (event. nur am Rande), Spiegel (desgl.); allerlei dekorative Kleinigkeiten aus Glas, Ampeln, Schalen, Lampenglocken &c. Bei Tafelservicen empfieht sich das Anbringen von Monogrammen, Wappen &c. in farbiger Art: man kann in die Vertiefungen Farbe, auch Gold, einlassen, indem man damit übermalt und dann sogleich mit einem Tuch abwischt; auch kann man Anreibe-Versilberung anwenden. Kräftige Gläser vertragen auch noch eine andre Art: mit dem Rande einer Silber- oder Goldmünze überrieben, zeigen die Aetzvertiefungen dieses Metall. Wer sogenanntes Ueberfangglas verwendet, kann dies sparen und in farbige Flächen weißes Ornament zaubern.

Holzzierkünste.

886. Holzzierkünste. Nächst Malerei und Stickerei ist das Holzverzieren die beliebteste, und wohl auch eine der altehrwürdigsten Hauskünste, die es giebt. Holz ist einesteils ein sehr billiges, verhältnismäßig dauerhaftes und schönes Material, anderenteils vielseitig verwendbar, angenehmer im Gebrauch als Metall, und endlich — geduldig wie Papier (welch letzteres neuerdings auch oft aus Holz besteht, daher wahrscheinlich die Seelenverwandtschaft!). Die Bearbeitung erfordert meist (gute Werkzeuge vorausgesetzt) nicht mehr Muskelkraft als eine Dame aufbringen kann, und ist der Gesundheit weniger schädlich als tagelanges Hocken über augenverderbenden Stickereien, oder Einatmen des in seiner höchst bedenklichen Gefährlichkeit noch lange nicht genügend erkannten Wollstaubes (beim Teppichknüpfen und Straminsticken). Wer leicht katarrhalisch affiziert ist, darf auch nicht mehrere Stunden Holzbrand in geschlossenem Zimmer betreiben. Die Besorgnis endlich, durch leichte Muskelanstrengung, z. B. beim

Schnitzen, breite, harte oder schwere Hand zu bekommen, ist überflüssig.

887. **Holzbrand**, jetzt die beliebteste Holzarbeit, war zwar nicht immer Mode, aber ist schon seit dem frühesten Mittelalter geübt worden. Man unterscheidet zweierlei: Brandmalerei, welche lediglich im Braunfärben hellen Holzes durch den glühenden Stift besteht, und Tiefbrand, bei der entweder der Grund tief eingebrannt, das Muster also hoch stehen gelassen oder aber das Muster kräftig und tief eingebrannt wird. Brandmalerei ist künstlerisch ebenso ausbildungsfähig wie Tiefbrand, und es giebt von Künstlerhand Porträts und Landschaften in Brandmalerei, die schönen Sepiabildern nicht nachstehen.

888. **Apparate zum Holzbrand.** Ihre Zahl ist Legion infolge der Beliebtheit der Brennarbeit; dem einen paßt dieser, dem andern jener besser. Im allgemeinen ist auch hier das beste Werkzeug das billigste, obgleich der Ankaufspreis wesentlich höher ist, als der des minderwertigen. — Für Brandmalerei ist geeignet der Spiritusapparat von Krempelhuber (München) und der Apparat Juwel; letzterer hat kein Gebläse, kein Treten nötig und brennt Schwefeläther (geruchlos), auch ist der Rauch beim Brennen nicht so lästig. Für Tiefbrand eignen sich: der elektrische Brennapparat von E. v. Werth (Frankfurt), der an jede Lichtleitung angeschlossen werden kann und bis jetzt das vollkommenste ist (Preis 70 Mark); für sehr kräftigen Tiefbrand wähle man den Richterschen Platinmesserstift (Stuttgart, Freytagsche Kunsthandlung), mit welchem bis 15 mm tief gebrannt werden kann. Doch tauchen fortwährend allerorten Verbesserungen auf: prüfen und bei erfahrnen Bekannten fragen, ist da stets das beste. Bei tiefem Brennen entwickelt sich viel Rauch (auch wohl eine Flamme, die aber leicht auszublasen ist); man hat daher Rauchabzugsvorrichtungen, Schutzbrillen u. a. m. hergestellt; ein großer, besonders ein hoher Raum oder ein offenes Fenster sind jedoch die besten und — billigsten, gesündesten „Apparate“. Als Glühstifte haben sich vor allem Platin- und Platiniridiumstifte bewährt, die in allen Formen zu haben sind und von denen, wer etwas Gutes schaffen will, stets eine Auswahl zur Hand haben muß. Bei den meisten Brennapparaten ist ein Gummirohr und Gummigebläse; man verlange stets besten Gummi: die braune Art ist bald brüchig, lange Dauer verspricht nur der hellgraue (heiß vulkanisierte) Gummi. Aufbewahren in mildwarmer, gleichmäßiger Temperatur, und mehrstündiges Einlegen in lauwarmes Wasser, dem etwas Salmiak zugesetzt ist, vor der monatelang unterbrochnen Arbeit, sind wichtige Mittel guter Erhaltung. Wer das lästige Einknicken des Rohres bei der Arbeit, wodurch der Platinstift regelmäßig kalt wird, vermeiden will, kaufe nur mit Drahtspirale umwundene Rohre.

889. **Material.** Die Auswahl richtet sich nach Zweck, Art und Größe der Arbeit. Für kleinste Flächen wird das feinstgemaserte Holz genommen, für größte (Thürflügel, Schränke, Wandverkleidungen) ist das gröbste, nämlich Tannenholz, gut, ja bei einigen Zieraten, besonders einfachen, kräftigen Ornamenten in gotischer Art z. B. geradezu vorzuziehen. Durchschnittlich wird am meisten auf Birnbaum und Ahorn gebrannt. Von der Unzahl exotischer Hölzer sehen wir ab; diese spielen bei Intarsia ihre wichtige Rolle.

890. Arbeitsweise. Ueber diese läßt sich schwer in dem knappen Raum dieses Buches etwas sagen; sie ist verschieden nach der Qualität des Holzes, des Apparates und der Zeichnung. Im allgemeinen gilt, was überall gilt: einfache Uebungen im Anfang; gerade, gleichmäßige Linien ohne Löcher (Hängenbleiben), gleichmäßige Erhitzung des Stiftes, Tiefbrennen ohne starken Druck, sauberes Nachfahren der vorgezeichneten Konturen, Treffen eines bestimmten Punktes ohne Herumfackeln, und was dergleichen mehr ist. Man beachte die verschiedenen Wirkungen des steil- und des schräggehaltenen Stiftes. Das sind so die hauptsächlichsten „Tonleitern" für den, der etwas wahrhaft Gutes leisten will; je mehr Vorkenntnisse und Uebung im Zeichnen da ist, desto bessere Aussicht ist auch fürs Brennen.

891. Pyroskulptur nannte seine Brennarbeit Dr. v. Weißenbach (Graz), der zuerst in Schrift, Wort und That sich das Verdienst erwarb, den Tiefbrand als erstrebenswert hinzustellen. Seine oft ausgestellten vorzüglichen Arbeiten sind in Wahrheit eine Art Skulptur, insofern als dabei die Reliefierung der Holzfläche energisch betont wird. Der Weißenbachsche Brennstift arbeitet fast wie das Eisen des Flachschnitzers, — vermeidet aber dabei die scharf stehenbleibenden Schnittkanten der letztern, vielmehr wirken alle Kanten weicher durch ihre Abrundung beim Ansetzen des Stiftes. W. benützt besonders hergestellte Stifte zum Tiefbrennen der Konturen, sowie besondere, wie Pumpen wirkende, ebenfalls heiß erhaltene Musterstifte (Fileten) für den Grund. Endlich hebt er die Zeichnung, die meist hoch stehen bleibt, durch diskrete Bemalung. Profilleisten für die Einrahmung von gebrannten Füllungen pflegt er meist auch durch Brandverzierung zu heben. In dieser Weise, und ohne daß W. besonderen Zeichenunterricht genossen hätte (was er gern und aufrichtig betont), ist es ihm gelungen, sein ganzes Haus, alle Möbel einschließlich der Thüren 2c., in echt künstlerischer Weise zu verzieren: eins der wenigen großen Beispiele, zu wie hoher achtunggebietender Leistung ein „Dilettant" sich aufschwingen kann! Die Möglichkeit, Tiefbrand so kräftig und in großem Maßstab auszuführen, ist seitdem jedem „Brandstifter" gegeben durch die erwähnten Platinmesserstifte (s. unter Apparate).

892. Brandarbeit auf anderem Material. Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß es sich auch auf Leder, Pappe, Papierstoff (Cellulose), ja sogar auf Sammet und — Glas brennen läßt. Es handelt sich dabei meist nur um oberflächliches Anbräunen (Brandmalerei), und die Arbeit kann beinahe so gut gelingen, wie sie mühelos auf Holz gelingt. Für die perverse Idee, Glas mit dem Brennstift zu versch—önern, haben erfinderische Leute sogar eigene Brennstifte hergestellt. Künstlerisch ist die Sache dadurch nicht geworden.

893. Holzskulptur. In weiterem Sinne gefaßt, begreift die Holzbildhauerei alle Zweige des Schnitzens nebst dem Holzgravieren; wir führen diese Dinge hier nur soweit an, als sie nicht in das Gebiet wirklicher Bildhauerei eingreifen. Wer sich der eigentlichen Bildschnitzerei widmen will, wird gründliche Schule durchmachen und Werkzeuge, Material wie Arbeit unter der Leitung eines erfahrenen Meisters kennen lernen müssen. Immerhin werden einige Arten der Reliefschnitzerei auch dem Liebhaber-

künstler zugänglich sein. Nur fange man mit einfachen Techniken, wie Kerbschnitt und Flachschnitt (Ausgrunden) an, und nicht mit den schwierigeren wirklichen Reliefarbeiten.

894. **Kerbschnitt.** Der Reiz der Kerbarbeiten beruht auf der Exaktheit der rein geometrischen Zierfiguren; es ist daher hierbei die größte, peinlichste Genauigkeit erste Hauptbedingung. Um sie zu erreichen, bedarf es dreierlei Dinge: gutes Material, ruhige, sichere Hand und das beste Werkzeug — welch letzteres außerdem noch stets tadellos erhalten und immer wieder fein geschliffen werden muß (Rasiermesserschärfe!). Man arbeite nie, ohne daß man den (feinsten englischen) Schleifstein neben sich hat; das Abziehen lasse man sich beim Ankauf zeigen. Die verschiedenen Messer, Meißel, Gaisfüße sollen stets so aufbewahrt werden, daß sie einander nicht stoßen (gegenseitig die Schneide verderben) und gegen Anstoß von außen sowie gegen Feuchtigkeit geschützt sind. Arbeitet ein Werkzeug leicht, indem es das Holz „wie Butter" schneidet, so ist Kerbschnitt ein Vergnügen, andernfalls das Gegenteil. Ein zweiter Reiz für den Arbeitenden besteht darin, daß man aus den Elementen einer Vorlage leicht neue Vorlagen herstellen kann, indem man sie anders als vorher zusammenpaßt, wie es eben ihre geometrische Form gestattet; es ist ein Kaleidoskopspiel. (Anfänger und solche, die kein geeignetes Holz bekommen können, mögen es mit Kerbschnitt in Linoleum versuchen; da dieses keine Fasern hat, nach denen die Schnittrichtung gewählt werden muß, so ist das Schneiden leichter, und der Gegenstand sieht fast so gut aus wie Holz. Man wähle ungemustertes, durchweg farbiges Linoleum).

895. **Material.** Stets das feinstmaserige Holz, was man bekommen kann; außerdem wird besonders für zierliche kleine Sachen, weiches Holz (Linde) am besten sein; grobfaseriges Holz, wie Tanne, wird nie schön im Kerbschnitt sein, und hartes Holz, etwa Ebenholz, ermüdet die Hand und verdirbt die Werkzeuge. Jede Platte soll astfrei sein.

896. **Werkzeug.** Schräg- oder Balleisen, ein (rechtwinkliger) Gaisfuß, zwei oder drei verschiedene Hohleisen, ein Flacheisen, gerade und geschweifte Messer.

897. **Arbeit.** Die Zeichnung soll nicht farbig resp. schwarz aufgepaust, überhaupt nicht gezeichnet, sondern am besten mit feingeschliffener Nadel, mit Zirkel, Winkel und Lineal eingeritzt werden. Das Original legt man zunächst unverschiebbar aufs Holz, und sticht die Eckpunkte leicht durch bis ins Holz. Macht man sich dann genau klar, welche Holzstücke dann bei der Arbeit herausfallen, so kann man auf diesen, also innerhalb der Ausstechlinien, mit Bleistift die nötigen Angaben machen. Nur darf eben nie eine Zeichenlinie auf die nachher stehen bleibende Kante kommen, denn gerade letztere sollen tadellos weiß, resp. in der Farbe des Holzes bleiben, und abschleifen läßt sich nachher nichts, wenn man nicht alles verschmieren will. Ist poliertes Holz verwendet, was bei nur verstreuter, teilweiser Verzierung sich ganz gut macht, so darf man die Einschneidkanten deutlich vorritzen. Geradlinige, einfache, nicht zu kleine Muster sollen den Anfang machen: je kleiner, desto leichter ist zwar die Arbeit für die Muskeln, für Auge und Nerven aber desto schwerer!

898. **Grundregel:** Jede Fläche einer eingeschnittenen Kerbfigur muß mit einem einzigen, sichern Schnitt eingestochen (also „gekerbt“) werden; Nachschnitzeln, Kratzen, Bessern ist verboten; die Strafe besteht in unschönem Aussehen der Arbeit. Ein einfaches Dreieck z. B. wird mit nur drei Stichen des Schrägeisens ausgehoben, die inneren drei Linien müssen tadellos glatt verlaufen und genau in einem Punkt zusammentreffen. Das Einschneiden geschieht immer unter Berücksichtigung der Faserlage, damit die Holzspäne nicht ausspringen und die Figur verdorben wird. Man muß dies erst gut üben, und nichts bezahlt sich besser, als ein paar Brettchen mit systematisch geübten und probierten Einstich- und Aushebearbeiten, von denen einige genauer, als mit Worten möglich, erklären werden, wie man's — nicht machen soll.

899. **Zum Einschneiden** (Einstechen) dient das Schrägeisen oder eines der Hohleisen, je nach der Figur. Der Gaisfuß darf beim Einstechen rechter Winkel helfen, seine eigentliche Arbeit ist aber das Ausstechen von Linien, also Gravierarbeit; seine Winkelspitze wird dabei nur leicht, aber sehr gleichmäßig ins Holz gedrückt und das Werkzeug vorwärts geschoben auf der vorgeritzten Linie; natürlich schräg halten! Das Ausstechen von Flächen übernimmt Schräg- und Flacheisen, je nach der Art der Figur. Bei den Gaisfußlinien wie beim Ausstechen richte man das Werkzeug nie gegen, sondern mit der Holzfaserrichtung, wenigstens so nah als möglich der letztern.

900. **Die Art des Haltens** der Werkzeuge ist von Wichtigkeit: Beim Einstechen faßt die Hand das ganze Werkzeug, der Daumen drückt von oben her, die Linke führt das Eisen mit der Zeigefingerspitze. Beim Ausheben und bei gebogenen Linien faßt die Hand das schräg stehende Werkzeug so, daß der Handrücken oben ist; aber je nach der Richtung ist es die Linke oder die Rechte, während die andere mit den Fingerspitzen hilft; beim Gravieren mit dem Gaisfuß hält die Hand diesen etwa wie einen Federhalter; u. s. w.! Man findet das Richtige bald instinktiv heraus. Nicht jede eingestochene Linie wird in der Ausführung zur Kante einer geneigten Fläche: die sogenannten Zierschnitte bleiben als solche stehen. Man streife das ausgehobene Holz stets mit der andern Hand, nicht mit dem Werkzeug weg; so wird man erstens nichts verkratzen und zweitens dem vielgeplagten Instrument nicht noch mehr zumuten, d. h., nicht noch öfter zum Schleifstein greifen müssen, als schon ohnedies der Fall ist. Außerdem bedenke man, daß stumpfe Eisen doppelt so viel Kraft erfordern, leichter also auch Unheil durch Ausbröckeln anrichten, und zuletzt die Laune verderben. Man achte sehr darauf, daß die Finger der andern Hand nicht in Gefahr sind, durch das abgleitende Werkzeug verwundet zu werden: die aufgewandte Kraft und die Schärfe des Stahls genügen meist durchaus, um tiefe, aber unwillkommene Einblicke in die Fingeranatomie zu machen! Ist alles gut und sauber geschnitzt, so — lasse man gefälligst die Arbeit als vollendet gelten. Denn alles Wachsen, Bemalen, Beizen, Bronzieren ist barbarisch, und widerstrebt der edlen, stolzen Einfachheit des Kerbschnitts

901. **Flachschnitt,** Ausgrunden, auch fälschlich Drachenschnitt genannt. Er besteht im wesentlichen im Vertiefen des Grundes mit mehr oder weniger Modellierung des hoch

stehenbleibenden Musters, erstrebt also etwa dasselbe Ziel wie der Lederschnitt. Auch ist die Arbeit ziemlich ähnlich, mit Ausnahme des „Niederschlagens“ bei Lederschnitt, an Stelle dessen hier das Herausschnitzen des Grundes tritt. Die Arbeit ist seit Urzeiten bekannt, blühte im Mittelalter besonders in Tirol, und ist noch heute in Skandinavien eine volkstümliche Kunsttradition; dort benutzte und benutzt man noch heute die altnordischen aus der heidnischen Sage erwachsenen Drachenformen, woraus wohl der oben erwähnte Name Drachenschnitt stammt, obwohl ebensogut andere als Drachenformen sich in Flachschnitt wiedergeben lassen.

902. **Material:** Jede Art Holz außer zu grobem; am besten Birnbaum oder Ahorn. (Linde ist hier zu weichlich.)

903. **Werkzeug:** Nur gerade Balleisen, von denen ein Teil gebogen (gekröpft) sein muß; Hohleisen, sowie ein breit verlaufendes, schräges, spachtelförmiges, kurzes Eisen zum Modellieren der unterflochtenen („überschnittenen“) Teile des Musters.

904. **Die Arbeit** besteht, nach Aufpausung des Musters, zunächst im Abtrennen der Konturen der Zeichnung vom Grunde. Dies geschieht durch senkrecht geführtes Einstechen der Linien mit dem Balleisen; man beachte, daß man stets gleich tief einsticht, und daß bei allen Linien das Eisen nicht um seine ganze, sondern nur um die halbe Breite für jeden Stich vorgeschoben werden darf, damit die Linie sauber und glatt wird. Die schräge Seite der Schnittkante soll dabei stets nach außen, also dem Grunde zugewendet sein. Das Eisen wird stets mit beiden Händen geführt, weshalb das Arbeitsobjekt, ohne Halten durch eine Hand, festliegen muß. Das Herausschnitzen des Grundes muß vorsichtig geschehen: stets womöglich in der Richtung der Faser; wo diese sich senkt, jedoch quer, damit man nicht zu tief einreißt. Bei ganz spitz verlaufenden Winkeln, zwischen den Teilen eines engen Musters, hilft man sich mit einem spitzen Schnitzmesser oder guten Taschenmesser. Verschlungene Ornamente bedürfen um deutlich zu werden der Modellierung an den Ueber- resp. Unterflechtstellen; hier schnitzt man mit dem letzterwähnten, schrägen, kurzen Eisen, indem man es in die Hand nimmt wie ein Austernmesser beim Abtrennen der Auster, von dem unterflochtenen Teil des Ornaments eine schräge Ebene ab nach dem Kontur des überflochtenen zu; diesen Kontur hat man dazu vorher mit dem geraden Eisen senkrecht eingestochen, aber nicht so tief wie den Grundkontur.

905. **Der Grund** wird nie so glatt werden wie man es wünschen möchte. Darum empfiehlt sich hier das Punzen. Stahlpunzen in jeder Form (Stern- und Perlpunzen) sind käuflich zu haben; man punzt stets erst am Rande der Zeichnung entlang, und füllt dann erst den innern Grundraum aus; das Schlagen geschieht mit einem h ö l z e r n e n Hammer (sog. Zuckerhammer), und zwar so leicht als möglich; bei weichen Hölzern hält man die Punze so leicht, daß sie mit jedem Schlag mithüpft, — an den Rändern entlang muß dies vorsichtig geschehen, damit die Punze nicht seitwärts auf die Zeichnung springt. — Etwelche kleine weitere Verzierungen, wie das Ziehen von Doppel- (Begleit-) linien, von punktierten Linien u. dgl. geben die betreffenden Vorlagen an. Zu widerraten ist das völlige Abrunden des Ornaments

(Drache, Blumenranke oder was immer) bis zur eigentlichen Reliefplastik. Das ist dann weder Flachschnitt noch Reliefarbeit. — Diskrete Färbung, Beizen und derlei ist bei Flachschnitt oft von guter Wirkung. Sehr fein und originell können kleine Flachschnittarbeiten aussehen, wenn sie vor dem Flachschneiden (innerhalb des Ornaments also) mit Tauschierarbeit (s. diese Nr. 911) verziert wurden. Endlich kann das Ornament durch Gravieren gehoben werden.

906. **Holzgravieren** besteht im einfachen Herausschälen eines dünnen Streifens der polierten Fläche; der Querschnitt dieses Streifens ist eckig oder gebogen, je nach Form des Gaisfußes, den man benutzt; dem runden ist der Vorzug zu geben. Man führt ihn, sehr flach-schräg gehalten, wie einen Federhalter, mit dem man einen langen Aufwärtsstrich (Haarstrich) schreiben wollte, also von sich weg. Das Ornament darf nur in Linien oder höchstens Punkten bestehen, Schraffieren größerer Flächen ist erlaubt, aber sehr mit Maß! Die Gravierung erfordert größere Flächen, um gut zu wirken: Tischplatten, Thüren, Klaviere rc. Bei einiger Uebung ist sie sehr leicht, und dient vorzugsweise zur hübschen Verzierung alter glatter Möbel, deren völliges Neupolieren sich nicht lohnt; wenigstens ist dies meist der Grund, wegen dessen Liebhaberkünstler zum Gravieren greifen. — Nach dem Gravieren werden die sämtlichen gravierten Linien resp. Punkte vergoldet (oder bequemer mit Bronzefarbe ausgemalt).

907. **Rund- und Hohlschnitt.** Ehedem in allen Ländern geübt, dann fast vergessen, ist dieser eigenartige Zweig der Holzskulptur erst neuerdings im Rheinland wieder aufgefrischt worden. Er verdient weiteste Verbreitung, denn er leistet mehr als Kerb- und Flachschnitt zusammen, und ist dabei nicht wesentlich schwerer. Sein Charakter ist an geometrische Dispositionen gebunden, aber nähert sich dabei dem Relief insoweit, als die Tiefe der Arbeit durch Verschiedenheit erst das Ornament hervorhebt.

908. **Material;** Linde, Ahorn, Nuß, auch wohl Erle.

909. **Werkzeuge:** Wegen der Verschiedenheit der zu erzielenden Formen sind es viele: Mehrere Hohleisen, desgleichen einige Flacheisen und einige Gaisfüße, besonders einige ganz schmale, die unter dem Namen Ziereisen gehen.

910. **Arbeit.** Da allerlei Formen auf resp. in der Fläche entstehen sollen: Hohlkehlen, Bänder, Rollen, Streifen, Knöpfe und Rosetten, allerlei runde oder ovale, vertiefte oder erhabene Verzierungen wie Perlen, Sterne, Eierstäbe, Scheiben u. s. w., so ist die Arbeit eine sehr verschiedenartige, und wird wohl am besten nur von denen angegriffen werden, die in Kerb- und Flachschnitt einige Sicherheit haben. Die Eigenart des Musters wird dem intelligenten Liebhaberkünstler schon jedesmal die anzuwendende Art des Arbeitens zeigen. Wer sich genauer als hier möglich ist, mit dieser Technik befreunden will, sei auf das Buch von O. Schulze und J. Dahmann verwiesen.

911. **Tauschieren.** Diese reizende und vornehm wirkende Kleinkunst stammt aus Indien und hat sich in ihrer Wanderung nach Westen von Volk zu Volk bis nach Bosnien verbreitet. Dort wurde sie vor etwa zehn Jahren erst „entdeckt", und durch Ausstellungen in Wien sowie durch regierungsseitige Unterstützung sehr bekannt. Es ist insofern eine echte Frauenarbeit, als

sie feine Finger erfordert und nebenbei ein wenig Geduld (welch letztere die „Herren der Schöpfung" bekanntlich nicht haben, wie man sagt).

912. **Material:** Feinfaseriges, am besten schwarzes oder doch dunkles Holz; unpoliert, aber gut eben; nur kleine Bretter, Füllungen für Kästchen oder dgl., das Brett soll etwa 4 mm stark sein. Ferner Blech, für den Anfang Messing, später jedes andere Metall; die Blechtafel soll etwa $^1/_3$ mm stark sein; nach erlangter Uebung kann man jede Stärke beherrschen. Draht von etwa $^1/_2$ mm Dicke.

913. **Werkzeug:** Einige Stecheisen zum Einschlagen der Linien, mit geradem und gebogenem Querschnitt; die kleinsten nicht über 2 mm breit; ein kleiner Tapeziererhammer; eine scharfe kleine stählerne Zwickzange; eine feine Metallfeile; eine kleine, kurze Blechschere, deren Schneide etwa 5 cm lang ist. Man versuche nicht, mit gewöhnlicher Schere die Einlagestreifchen zu schneiden, sie rollen sich dabei hobelspanartig, was langweilig wieder zu beseitigen ist.

914. **Arbeit.** Die Aufzeichnung geschieht möglichst sorgfältig, muß auch nach dem Durchpausen auf Reinheit der Linien und Kreise genau durchgesehen werden; event. arbeite man mit Lineal und Zirkel und einer Nadel ritzend nach. Als Zeichnung sind reine Linienornamente und Punkte vorzuziehen, und am besten orientalische Muster zu wählen. — Man sticht nun mit dem Stecheisen die Linien, gerade und gebogene, ein; desgleichen mit einem spitzen Instrument (Dorn, Nagel, Stecher oder was immer) die Löcher für die Punkte. Sehr accurat müssen besonders die geraden Linien behandelt werden. Beim Einstechen muß das Eisen immer senkrecht stehen, und stets etwas in dem vorigen Stich stehen, so daß die Furche glatt verläuft. Der Einstich soll gleichmäßig $1^1/_2$ mm tief sein, man ritzt sich diese Länge am Stecheisen selbst ein, um beim Einstechen die Tiefe nicht zu überschreiten. Nun schneidet man vom Blech genau so breite ($1^1/_2$ mm) Streifen, etwa 4—5 cm lang. Stärkeres Blech braucht eine Zuschärfung der einzuschlagenden Kante, welche man einfach erreicht, indem man den Streifen zwischen den Schneiden einer alten Schere durchzieht, die, im spitzen Winkel geöffnet, festgehalten wird; hierdurch schrägt sich die Blechkante etwas ab, und dringt beim Einschlagen bequemer ins Holz. — Beim Einschlagen nimmt man das Streifchen in die Linke, hält das Ende über den Anfang einer eingestochenen Linie, und klopft mit dem Hammer drauf, sodaß, indem der Hammer immer weiter vorschreitet, nach und nach der Streifen ganz in seine ihm bestimmte Furche versenkt wird; aber man lasse ihn lieber zunächst mit der Oberkante etwas emporragen. Ist die Linie kürzer als der Streifen, so wird letzterer mit der Zwickzange auf die rechte Länge gebracht. Endlich klopft man den ganzen versenkten Streifen fest bis auf die Fläche des Holzes ein. Knickt eine Streifenstelle um, so ist's besser einen neuen Streifen zu nehmen, den alten mit der Zwickzange herauszureißen, und sich nicht zu ärgern — Blech kostet ja nichts! Scharf gebogene Linien bedürfen einer vorherigen Formung des Streifens durch Biegen über einem runden Gegenstand, Bleistift, Nagel oder dgl. An scharfen Ecken resp. Winkeln muß immer der Streifen abgeschnitten und ein neuer dran=

gesetzt werden, sonst ist der Winkel nie reinlinig. Das Einleimen der Streifen vor dem Einklopfen ist höchst unangenehm für die haltenden Finger, die Streifen müssen ohnedem festhalten, sonst war die Linie zu dick (breit) eingestochen.

Die Arbeit wird nun sauber eben gefeilt und endlich mit Glaspapier abgerieben, und kann dann poliert werden. — Benutzt man verschiedenfarbiges Metall, weiß, gelb und rot (Kupfer), so wird das Muster schöner; sehr edle Wirkung wird mit Silber- und Goldblech erreicht. — Erwähnt sei noch, daß Werkzeug und Material fertig sortiert käuflich zu haben ist.

Verwendet man starke und breitere Blechstreifen und schlägt sie nur halb ins Holz, so kann man die so entstandenen „Zellen“ mit Emailfarben füllen oder auch warmen farbigen Siegellack eingießen (und dann dies glattschleifen), wodurch eine Cloisonné-Imitation entsteht.

915. Intarsia oder Holz-Einlegearbeit, die vornehmste, künstlerisch bis zur höchsten Pracht und Zierlichkeit ausbildungsfähige Flächenzierkunst auf Holz; sie stammt wohl aus Italien (der Name wenigstens) und wird dort, wie jeder Italienreisende weiß, viel geübt. Auch in Frankreich gelangte sie schon früh zu hoher Blüte, und bildet den Hauptteil der Boule- und Marqueterie-Kunst. Intarsia besteht in der Bedeckung einer Holzfläche mit feinsten, dünnen Holzfournieren verschiedener Farbe und Art, nach Maßgabe der Zeichnung, ist also ein Oberflächen-Mosaik. Dies klingt nun alles so „ernst“, als sei es nur für Kunsttischler, ist aber in Wahrheit nicht zu schwer, besonders wenn man einfach anfängt, z. B. ein wohlgelungenes Schachbrett als erste Siegesstaffel ansieht und erst nach und nach die „finzlichen“ Muster vornimmt. Gut gelungene Intarsia ist ein echtes Kunstwerk, keine Spielerei!

916. Holzarten. Da hier eine Masse Hölzer und daneben auch andere Stoffe, Elfenbein, Schildkrot, Perlmutter, sowie Celluloid und Metall — alles in papierdünner Blech- resp. Blattform — in Frage kommen kann, so orientiere man sich zuerst genau, was man will, braucht, und — erhalten kann; denn nicht überall ist jedes Holzfournier in guter Qualität und kleiner Quantität zu haben. Die weniger bekannten Hölzer sind folgende: Buchsbaum, hart, gelb; Amaranth, dunkelrot; Balsam, mahagoniartig; amerik. Ceder, weißgelb (teuer!); ungarische Esche, hell mit schöner Zeichnung; Grenadilla, olivgrün; Olive, gelb, mit brauner Zeichnung; Palisander (Jacaranda), dunkelbraun und rot; Satinholz, gelb; Stechpalme, weiß; Zirbenholz, hell, wird aber nach und nach braun, hat aromatischen Geruch; Kokosholz, grün, mit schöner Zeichnung; exotische Ebenholzarten: rot und grün; Sandel- und Korallenholz, rot, ersteres auch gelb; und eine Menge andere, seltene und teure! Handlungen, welche solche Hölzer führen, halten auch Lager in Elfenbein- und Perlmutter-Fournieren. Aus den weißen Hölzern lassen sich durch Beizen die verschiedensten farbigen herstellen (wobei man noch spart!). Es giebt zu Intarsiazwecken auch Fourniere aus einer weichen Art Schiefer. — Antagonismus einiger Holzarten: Cypressenholz darf nie mit Walnuß oder Ceder zusammenkommen, sonst faulen beide an der Berührungsstelle; die Fäulnis hört wieder auf, wenn man sie trennt. Auf die Nebeneinanderfügung zweier Fourniere hat diese Eigenschaft keinen Effekt,

die Berührungsstelle ist hierbei zu klein und außerdem durch Leim und Politur meist getrennt.

917. **Material.** Die Fourniere sind, wie man beim Nebeneinanderleimen der einzelnen Stücke bemerken wird, nie ganz genau gleich dick; doch hilft man dem mit Abschleifen nach der Arbeit ab. Für Anfangsversuche, kleinere Arbeiten und bei teuren Hölzern thun es auch Abfallstücke vom Tischler. Die Platte, auf welche fourniert werden soll, muß durchaus garantiert altes, trockenes Holz sein. Alte fournierte Platten (von alten Möbeln) müssen von dem alten Fournier erst befreit werden. Alles Holz muß stets trocken und warm aufgehoben werden.

918. **Werkzeug.** Außer den gewöhnlichen Werkzeugen, die ja jeder im Hause hat, ist ein scharfes Messer mit leicht gebogener Schneide nötig, zum Schneiden der Fourniere, ein kräftiges Falzbein zum Aufreiben (Festdrücken) derselben, und eine Ziehklinge. Leimtiegel und dgl. verstehen sich wohl von selbst.

919. **Arbeit.** Die zu fournierende Platte muß, um den Leim gut zu halten, ein wenig gerauht werden. Dann trägt man die Zeichnung in genau geführten Bleistiftlinien sauber auf und notiert, welche Farben auf welche Felder kommen sollen. Das Fournieren beginnt stets von der Mitte aus, wenigstens nie vom Rande. Das aufzubringende Fournierstück schneidet man sich auf einem ebnen Brettchen mit dem geschliffnen (Schleifstein stets bei der Hand haben!) Messer zurecht, aber stets etwas größer, als das Feld auf der Zeichnung ist. Man achte auf die Faserlage, die bei Intarsia große Rolle spielt; ein Schachbrett z. B. zeigt stets in den dunklen Feldern eine Faserrichtung, die sich mit der in den hellen Feldern kreuzt. Man bestreicht nun das Feld mit heißem Leim, legt schnell das Fournier auf, befeuchtet es auf seiner Oberseite rasch mit Wasser, nimmt das Falzbein und „bügelt" das Fournier fest und durchweg auf der Platte auf; es dürfen keine Luftblasen darunter bleiben, — wo eine Stelle hohl ist, hört man beim Klopfen mit dem Fingernagel einen hellen, schlechten Ton. Nach einigen Minuten kann das Fournierstück an seinen Rändern mit eisernem Lineal und Messer nach der Linie der Zeichnung zugeschnitten und die Abfallstücke weggehoben werden. Das zweite, nachbarliche Fournier wird natürlich an der einen Kante passend zugeschnitten, wo es mit dem vorigen zusammenstößt. So fährt man fort, und rahmt das Ganze durch ein Randfournier ein. Einfache Bretter werfen sich gern nach dem Fournieren, deshalb müssen sie mehrere Tage festgespannt oder schwer belastet bleiben; auch hilft das Fournieren der Rückseite, oder das Anfeuchten der letzteren während der Arbeit. Das Abschleifen der jetzt unansehnlich gewordenen fournierten Platte geschieht mittels Glaspapier, welches auf einen ebenen Holzklotz gespannt ist, dann mit der Ziehklinge, endlich mit feinstem Glaspapier und Leinöl.

920. **Feinere Einlegarbeit.** Schmale, messerrückendünne Streifen legt man nachträglich ein, wenn die größeren Felder festgetrocknet sind; man schneidet den Platz dafür aus der fertigen Arbeit heraus (zwei Schnitte mit dem Messer!) und hebt den wegfallenden Streifen vorsichtig schabend heraus, leimt den andersfarbigen, bereits vorgeschnittenen, ein, und preßt bis alles trocken. Gebogene Linien aus dem Fournier zu schneiden erfordert Kurven=

lineale oder Schneidzirkel, oder aber Laubsägearbeit; bei letzterer können mehrere Fourniere zugleich gesägt werden. Legt man zwei verschiedenfarbige Fourniere übereinander (festkleben an den Rändern mit Leim und Papier!) und zeichnet auf das obere die Vorlage, so erhält man nach dem Aussägen das ganze Material zu zwei Platten, indem die ausgesägten Stücke vertauscht werden. Nur muß das Lochbohren fürs Sägeblatt an ganz klug gewählten Stellen geschehen. Erfahrungssatz: sägt man links herum, so wird das obere Fournierstück größer als das untere, und gegenteils umgekehrt. Kleine Details aus mehreren Stücken werden zuerst mit Gummi auf Papier aufgeklebt (zusammengesetzt natürlich!), und dies dann auf ein größeres Fournier aufgelegt, ausgesägt und in letzteres eingelegt. So kann man die verschiedensten Kunststücke probieren, und dies fortsetzen, bis die Zeichnung völlig zusammengesetzt ist. Jetzt wird Papier auf die Oberfläche gummiert, nach dem Trocknen das untere Papier abgewaschen, und nun das Ganze auf die Platte geleimt und aufgerieben, wie vorher die einzelnen Stücke. Bei der Verwendung von Celluloid zu Fournierzwecken verfahre man so: In Apotheken resp. bei einem Chemiker oder Droguisten erhält man „Aceton", eine klare, geruchlose, aber sehr flüchtige Flüssigkeit (Glasstöpsel!). Mit dieser bestreicht man das Stück Celluloid rückseitig und drückt es (schnell, ehe das Aceton verfliegt) auf ein Stückchen Stoff (Baumwolle). Es klebt daran sehr schnell fest; nun kann mit dem Aufleimen fortgefahren werden wie oben; denn der Stoff klebt mit Leim am Holz fest, was das Celluloid nicht thut. In gleicher Weise läßt sich eine Celluloidplatte auf hölzerne gebogene Flächen (Säulen z. B.) aufbringen.

921. **Das Drechseln** kann hier nur flüchtig erwähnt werden, da die Hauptsache, die Drehbank und ihre Benutzung sich nicht kurzer Hand durch ein paar Worte erkennen und verstehen läßt. Vielmehr ist es nötig, die Drehbank und die Arbeit an ihr praktisch zu erlernen; es giebt jetzt leichte und praktische Drehbänke für Liebhaber, und ein paar Stunden an einer solchen unter Anleitung eines tüchtigen Drechslers gelernt — öffnet uns schnell die Pforte zu allen Fachgeheimnissen. Daß das Drechseln eine ganz hervorragend für Liebhaber geeignete Thätigkeit ist, beweist seine Geschichte: noch im 18. Jahrh. sogar bei Königen und Fürsten beliebt, ist diese zierliche Kunst erst neuerdings wieder, und mit Recht, in Aufnahme gekommen. Gerade der jetzt herrschende Möbelstil erfordert viel Drechselarbeit, desgleichen sind die reizenden arabischen Muschrabie-Sachen nicht anders als an der Drehbank herzustellen; und was die Anstrengung anlangt, so darf von dieser, wer radelt oder Maschine näht, nicht reden. Die Ausgabe für die Drehbank und die erforderlichen Eisen 2c. bezahlt sich schnell, wenn dem Liebhaberdrechsler erst die Einsicht kommt, was alles sich daran schaffen läßt: allerhand Gitterwerk, Zierstäbe, Zierformen, Anhängsel, Quasten, Knöpfe, Brettsteine, Büchsen, Bonbonnièren, Teller, Näpfe, Schüsseln; eigentlich ist kein Möbel, kein Gebrauchsgegenstand aus Holz, keine Verzierung davor sicher, mit Drechselarbeit verziert noch schöner auszusehen als vorher.

Gravieren.

922. **Gravieren.** Eine zierliche, leichte, geräusch- und geruchlose Kleinkunst, in welcher sich jeder und auch vor allem jede versuchen sollte, sobald nur ein wenig Zeichenkenntnisse und ruhige sichere Hand vorhanden sind. Unzählige kleine Dinge, von Schmucksachen und Serviettenbändern an bis zu Füllungen für Kästchen, Mappen- und Buchdeckel, Portemonnaies und Stock- oder Schirmgriffen, Papiermessern, Besteckgriffen, Büchsen und Etuis aller Art lassen sich reizend und dauerhaft mit der Graviernadel auf Elfenbein, Celluloid, oder weichen Metallen (z. B. Zinn) verzieren.

923. **Als Werkzeug dienen:** für Elfenbein und Celluloid ein oder zwei Grabstichel (auch aus Stricknadeln herzustellen mit dreikantigem Schliff), für Zinn außerdem ein Hammer und einige stählerne Punzen. Die Grabstichel faßt man am besten in Halter (Crayons oder Häkelnadelgriffe).

924. **Material:** Die Elfenbeinplättchen wähle man gut poliert und nicht zu dünn; da dies schöne Material immer teurer wird, so ist die Erfindung und Vervollkommnung des sogenannten künstlichen Elfenbeins zu begrüßen: Celluloidplatten. Solche sind billig und in der Größe eines Schreibpapierbogens in einschlägigen Geschäften käuflich. Das Celluloid war wegen seiner leichten Entzündbarkeit eine Zeit lang gefürchtet, aber jetzt ist die Sorge unnütz: das Material brennt zwar unweigerlich auch unter Wasser, — aber eben nur, wenn man es in eine Flamme gehalten hat, also gerade wie Papier, Hanf und andere Stoffe. Auch ist noch nie bemerkt worden, daß ein junges Mädchen, das auf dem Ball einen Celluloidhaarpfeil getragen hat, am Kopfe gebrannt hätte; viel eher ist das Herz angebrannt, — und dafür konnte der Haarpfeil nichts, wohl aber ein anderer.

925. **Elfenbein** bedarf guter Politur; ist diese mangelhaft oder verkratzt, so wird mit feinstem Glaspapier und dann mit Kreide und Spiritus vermittelst Lederlappen poliert. Celluloid ist schlecht zu polieren: ist eine Gravierung mißlungen, so wird lieber ein neues Stück hergenommen.

926. **Die Arbeit** ist bei beiden dieselbe: man graviert (ritzt) die vorher aufgepauste Zeichnung ein, wobei das Plättchen vollkommen unverrückbar festgelegt werden muß, und reibt dann eine dunkle Oelfarbe (Schwarz, Terra Siena gebr., Berliner Blau, auch Zinnober; schwarz ist immer am schönsten!) mit dem Finger auf die Zeichnung ein; hierbei wird sofort mittels weichen Lederlappens die Farbe wieder von der Fläche weggewischt, so daß sie nur in den gravierten Linien bleibt. Dies Einreiben mit Farbe kann man schon während der Arbeit anwenden, um die feinen Linien besser sehen zu können. Solange die Farbe frisch ist, nimmt Terpentin sie auch wieder weg, wenn dies nötig. Sehr starke Linien mache man nicht tiefer als andere, sondern ziehe lieber dicht daneben eine Parallellinie, schraffiere quer zwischen beiden. Als Zeichnungen eignen sich alle Arten zierlicher Ornamente u. dergl., soweit sie eben als Linienzeichnungen gedacht und ausgeführt sind; wer mit Stift und Feder gezeichnet oder auch schon in Radierung sich versucht hat, wird am genauesten erkennen, welche Vorlage am besten

paßt. Die mit Farbe eingeriebene Arbeit ist nun vollendet; höchstens mag man am nächsten oder zweiten Tag nochmals Farbe einreiben, wenn die erste „Einreibung" vielleicht verblaßt ist; letzteres ist der Fall, wenn der Stichel zu stumpf war oder die Linie nicht tief genug geritzt.

927. **Zinngravierungen.** Das Material (Platten und Plättchen jeder Größe) ist käuflich zu haben; hat man sich an diesen ebenen Flächen geübt, so kann zu gebogenen Flächen geschritten werden (Teller, Becher zc.). Zu wie enormer Feinheit die Arbeit gedeihen kann, sieht man an den berühmten Zinnbechern des unglücklichen Freiherrn v. d. Trenk, der in 15jähriger Kerkernot sich mit diesen Kunstarbeiten die Zeit vertrieb. Zu solchem Augenpulver, wie Trenks Miniaturarbeiten es sind, wollen wir es aber nicht bringen; wir begnügen uns mit einfachen, zierlichen Vorlagen.

Das Charakteristische der Arbeit besteht beim Zinngravieren in der Zickzacklinienzeichnung. Jede vorgezeichnete resp. mit farbigem Pauspapier aufs Zinn übertragene Linie wird mit dem Grabstichel in folgender Art eingraviert: man bringt die Schneide des Stichels möglichst flach auf die Linie und schiebt den Stichel langsam vorwärts, indem man zugleich mit dem Handgelenk eine schnelle Hin- und Herbewegung ausführt. Man probiere erst auf der Rückseite oder sonst einem Probestück; die Zickzacklinie muß eng und sehr gleichmäßig ausfallen. Durch diese Zickzackkonturen erreicht man eine breitere, lebendigere Wirkung als durch einfache gerade Linien, die zudem wegen der Härte des Materials viel Kraft beanspruchen würden.

928. **Meist wird Punzen und Treiben** mit dem Gravieren ebener Sachen verbunden. Erhöhungen, z. B. in Blättern, Blüten zc., werden von der Rückseite getrieben; man legt den Gegenstand mit der Vorderseite nach unten auf ein mit Sand hart gestopftes kleines Kissen (fingerlang oder noch kleiner!) und klopft, am besten mit abgerundetem Hammer und einem Holzstück als Meißel, die gewünschten Beulen ein. Damit man die richtige Stelle trifft, hat man zuvor an nicht auffälligen Stellen von vornher mit spitzer Punze einige Merkpunkte eingeklopft (aber nicht etwa durchs Zinn durchgeschlagen!) bis rückseitig spitze Erhöhungen erscheinen. Bei feineren Arbeiten ist anzuraten, statt dessen die Zeichnung nochmals auf der Rückseite aufzupausen (verkehrt natürlich, so daß Linie auf Linie paßt). Der Grund der Zeichnung kann nun mittels der Stahlpunzen verziert werden; am besten aber nur um die Ränder der Zeichnung herum, am Rand selbst scharf, nach außen hin verlaufend schwächer; denn das Auspunzen großer Grundflächen ist — langweilig.

Sehr gut macht sich, vorausgesetzt, daß die Art der Zeichnung es erlaubt, das Ornament also überall mit dem unverziert bleibenden Raude zusammentrifft, das Aussägen des Grundes mit der Laubsäge. Die Zinnplatte darf hierbei nicht zu dick und das Sägeblatt nicht zu fein sein. Da die Arbeit unangenehmes Geräusch verursacht, so hält man sich zu diesem Zwecke einen jüngern Bruder, Neffen oder dergleichen nützliches Möbel, der gegen entsprechende Belohnung der lieben Tante, Base, Schwester gern die Arbeit abnimmt. Aber laubsägen muß er können! — Diese durchbrochene Arbeit wird dann auf farbiges Leder oder dunklen Sammet befestigt, und sieht prächtig aus: ein Mappendeckel z. B. wird gern gesehen werden.

Glastechniken.

929. **Glasblasen.** Auch diese hübsche Zierkunst leidet unter einer gewissen Scheu: „das ist doch nichts für mich!" Warum aber? Wer darin sich etwas umgethan hat, wird sehr bald anders denken. Die Arbeit ist ohne körperliche Anstrengung, ohne Lärm und üble Gerüche auszuführen, und trägt eine so reizvolle und geistig anregende Spannung in sich, daß sie geradezu erziehend wirkt: schneller Blick und Geistesgegenwart wird geübt, und mit Freude werden die kleinen Zaubereien begrüßt, die zuletzt ohne Mühe unter den geschickten feinfühligen Fingern der Damen hierbei entstehen. Denn besonders Damen ist die Glasbläserei zu empfehlen, deren zartere, mit lebhafteren Nerven begabte Hände viel eher dabei eine kleine Meisterschaft erreichen werden, als die an festeres Angreifen gewöhnten Hände des Mannes. Wer eine Stunde täglich dazu freimacht — und das können die Damen ja meist viel eher als die Männer! — wird bald, in acht Tagen schon, ganz Hübsches zu stande bringen, und nun erst angespornt, vom Leichten zum Schweren und Ernsthaften fortschreiten mögen, um reizende kleine Gegenstände, Blumengläser, Väschen, ja Trinkgläser aller Formen, sowie zuletzt nicht zu mindest, Christbaumschmuck (Eiszapfen, Kugeln 2c.) herzustellen. — Noch eins: die anfänglichen kleinen Mißerfolge, die ja in keiner Kunst und bei niemandem ausbleiben, sind beim Glasblasen nicht so sehr peinlich, weil — das Material sehr wenig kostet.

930. **Werkzeuge** und Vorrichtungen: Eine Lötlampe, ähnlich wie alle Spengler sie brauchen; noch besser, aber teurer, ein Gebläsebrenner für Gas mit Fußbetrieb. Man lasse sich das Anzünden der Lötlampe von dem Spengler (Klempner) zeigen und besonders auch die Art des Auslöschens; auch fülle man nie mehr Spiritus ein, als bis zur Hälfte beider Behälter, und vergesse nie das feste Zuschrauben der Oeffnungen; ferner lösche man stets zuerst die untere, dann die obere (Stich-)Flamme. Ferner bedürfen wir einer oder mehrerer Zangen (Drahtzangen), sowie einer — alten Brennschere, und zwar einer solchen, mit der man gewellte Krausen (an Kragen 2c.) brennt; eine Lockenschere thut's nur dann, wenn sie dünn ist und runden Durchschnitt an beiden Enden aufweist; eine alte aber kräftige Schere, und einige weiße Holz-Cigarettenspitzen, die für wenige Pfennige überall zu haben sind. Der Arbeitstisch muß als Fläche ein gewöhnliches Holz aufweisen, oder man legt ein großes altes Reißbrett oder Nudelbrett darauf. Da man beim Blasen den Gegenstand, also das Glasstück, sehr genau sehen muß, so ist es gut, wenn hinter jenem Brett ein zweites senkrecht aufgestellt wird, welches möglichst weiß und rein ist und einen guten Hintergrund abgiebt.

931. **Material.** Glasstäbe und Glasröhren verschiedener Stärke, auch farbige. Für den Anfang sind Bruchstücke von etwa 50 cm Länge gerade recht und billig zu haben.

932. **Die Arbeit.** Es ist gar nicht so allgemein bekannt, daß Glas ein so schlechter Wärmeleiter ist; erhitzt man eine solche Röhre, z. B. in der Mitte, so fühlt die Hand am Ende der Röhre keine Wärme, obgleich das Glas in der

Flamme bereits weich ist und anfängt zu schmelzen. Daß Glas eine spröde Schöne ist, weiß man desto allgemeiner; aber ihr Eigensinn ist leichter zu beugen als man meint, die Glut der Stichflamme erweicht das Glas sehr schnell, und das einzige, was nach solcher Erweichung zu beachten ist, besteht im langsamen Abkühlen; die so gefügig gewordene Spröde muß nicht zu plötzlich merken, daß man ihr nur schmeichelte bis das Ziel erreicht war; sondern, klüger als Don Juan, hört man mit der schmeichelnden Glut nach und nach auf; sonst selbstmordet sich die Spröde gar vielleicht, aus Verzweiflung, — d. h. trocken und technisch gesprochen, das Glas zerspringt nachträglich, wenn es schnell aus der Flamme genommen und etwa auf den kalten Tisch gelegt wird.

Man probiere nun zuerst an einem Röhrenstück das Biegen. Es läßt sich da nichts sagen, die Sache ist leichter gethan als gesagt; nur biege man nicht mit Kraft: man fühlt schon, wenn das Ding in der Flamme weich wird. Grundregel: immer wirbelnd drehen, nie ohne Drehung in die Flamme halten. Soll die Biegung nicht eckig, sondern bogenförmig werden, so hat man nur zugleich in der Flamme hin und her zu fahren, so daß ein längeres Stück der Röhre weich wird. Dieses weich gewordene Stück läßt sich nun, solange es in der Flamme bleibt, nicht nur biegen, sondern zusammendrücken (mit der Brennschere), ausdehnen in Länge und Breite, und auch ganz abtrennen. Das Ausdehnen in die Länge geschieht durch Auseinanderziehen (vorsichtig, langsam anfangend, immer drehend!), das Dehnen in die Breite durch Blasen: man nimmt ein Rohrende in den Mund, hält das andere mit der Fingerspitze zu, und bläst ganz leicht, sehr behutsam, gerade wie man Seifenblasen macht. Das Abtrennen geschieht entweder durch Abschneiden mit der Schere oder durch weiteres Schmelzen. Damit ist beinahe alles gesagt — nur bedarf dies alles noch einiger Winke und Handwerkskniffe.

Außer der einfachen Biegung übe man nun das Drehen. Man biegt zuerst die Röhre soweit um, daß ihre beiden gerade gebliebenen Stücke parallel zu einander verlaufen. Nach dem Erkalten wird die Umbiegestelle mit der Zange erfaßt, und mit der andern Hand die beiden Enden. Jetzt wieder in die Flamme! Wirbelnd drehen wie vorher kann man nun nicht mehr; man bewegt daher das Rohr so, daß es möglichst gleichmäßig allseitig von der Flamme umspielt wird; dabei immer fortschreitend, von der Umbiegestelle an vorwärmend hin und her schieben! Sobald eine Stelle weich wird, versucht man die Rohrenden umeinander zu drehen; nach und nach wird schraubenförmig weitergedreht. Der so entstandene „Zopf" oder „Strick" ist an sich noch kein reizvolles Kunstwerk; aber die Uebung ist nötig, wie das Skalenspielen auf dem Klavier. Nur eine Hand soll drehen, die andere (mit der Zange) hält nur fest. Das Gleiche gilt von der weiteren Uebung, dem Ziehen, Dehnen oder Strecken, was in der Fachmännersprache „Längen" heißt; nur die Rechte zieht langsam, unter Drehen und Hin- und Herfahren in der Flamme, das eine Ende eines geraden Rohres; beiderseits ziehen führt zum „Knax"!

Hierdurch wird nun ein Rohr immer schlanker, so daß es zuletzt einem dicken Faden gleicht. Solche Fäden benützt man später zum ver-

zieren, aber auch, um einen flüssigen Tropfen Glas zu gewinnen. Letzterer, am Glas noch hängend, wird als Verzierung eines anderen Stücks gebraucht, indem man letzteres vorher in der Flamme erhitzt, aber nicht so heiß als der Tropfen ist: die aufzuschmelzende Verzierung muß immer heißer sein als der zu verzierende Teil. Tropfen kann man sich auch im Vorrat herstellen, indem man sie (immer in der Flamme) an lange Drahtstücke anrollt (etwa so wie die Glasköpfe der stählernen Stecknadeln). Läßt man ein dünnes Stückchen Glas zu lange in der Flamme, so verbrennt es, resp. verzehrt sich; überhaupt wird man bald bemerken, daß das Glas sich in der Flamme ziemlich so wie Siegellack verhält — nur daß das Weichwerden, die Dehnbarkeit, das Schmelzen und Tropfenbilden längere Zeit beansprucht als beim Siegellack.

933. **Trichterförmige** Erweiterung einer Röhre sei nun die nächste „Fingerübung". Das Ende einer Röhre wird wieder wirbelnd erhitzt, und nun ein metallener Gegenstand, z. B. ein altes spitziges Messer vorsichtig von innen (immer noch in der Flamme!) dagegen gehalten. Durch ruhiges Fortdrehen und leichtes Andrücken des Messers von innen weitet man die Röhre langsam und stetig aus. Je nach Form des Messers (oder welcher Gegenstand es nun sei) kann man dem Röhrenstück eine trichter- oder kelchförmige, ausgebauchte Form geben: so werden auch die Kelche aller Weingläser gemacht! Will man wirklich ein Glas machen, so muß *vorher* die Stelle, wo Kelch und Stengel des Glases aneinandertreffen, weich gemacht und unter Beihilfe der Zange zugedrückt werden (immer drehen!). Man läßt dann die zugeschmolzene Stelle sehr heiß werden und dehnt (zieht) sie aus; ein paar Centimeter davon, unter Erwärmen, schneidet man die Röhre mit der Schere ab und erhält so ein Hohlende, in welches man eine jener Cigarrenspitzen stecken kann, um eine Handhabe zu weiterm Drehen zu bekommen. Jetzt erst erfolgt das Auftreiben, die trichterförmige Erweiterung des andern Endes, wie oben beschrieben.

934. **Das An- und Abschmelzen** ist ebenfalls zu den notwendigen Uebungen zu rechnen. Eine Stelle einer Röhre wird erhitzt (unter Drehen, versteht sich!) und mit der Brennschere nach und nach zugedrückt. Nun etwas „längen". Dann einen Punkt besonders ins Feuer halten, mit *einer* Hand drehen, sobald Schmelze eintritt, und nun abziehen, bis der Faden reißt. Die Enden dieser Fäden sollen nun kurz geschmolzen werden; es erfordert dies nichts als Geschicklichkeit; ein möglichst runder Tropfen soll die Spitze bilden; auch achte man darauf, daß das warme Ende mit dem Tropfen sich nicht nach einer Seite senkt, — also fleißig drehen, bis die Abkühlung langsam Erhärtung bringt.

Farbiges Glas schmilzt langsamer als weißes (klares), weshalb man beim *Anschmelzen* farbiger Tropfen (z. B. jener vorher bereits gemachten „Stecknadelköpfe") beachten muß, daß das weiße Glas weit später in die Flamme kommt als das farbige.

Die *heißeste* Stelle der Flamme ist das blaubrennende Stück derselben, worauf man durch Erfahrung schnell aufmerksam gemacht wird.

Beim *Blasen* reißt auch wohl eine zu dünne Stelle der Röhre. Ist der Riß klein, so kann er unter Umständen durch geschicktes Drehen und Wenden wieder zum Zuschmelzen gebracht werden. Man wird

bald inne, wieviel Ausdehnung man einer Röhre zumuten kann. Ist das Rohr kurz, so muß natürlich das Gesicht vor der Flamme geschützt werden; am praktischsten ist folgende Vorrichtung, deren kleine Unkosten man leicht verschmerzt, und die man dann ebensogern stets wieder anwendet: eine recht lange hölzerne Cigarrenspitze wird an ihrem Cigarrenende mit einem Stück Gummirohr verbunden (Ueberstülpen und Festbinden mit Draht und Zange). Das Ende des etwa 50 cm langen Gummirohrs stülpt man wieder über eine (kürzere) Cigarrenspitze, und zwar so, daß deren Mundstück nach außen steht, und hierauf die Glasröhre aufgesteckt werden kann. So hat man ein konisches Aufsatzstück, was für allerlei Röhren paßt. Bekommt man die Spitzen nicht, so läßt man sich einige vom Drechsler herstellen.

Sind nun die Hauptsachen erlernt, so probiere man die Herstellung kleiner Sachen. Zuerst einen Fisch: ein Stück Röhre, beiderseits zugeschmolzen, das Schwanzende flachgedrückt, im Kopfende ein kleines Stückchen Nähnadel oder Draht eingeschmolzen (so daß der Fisch dann mit der Magnetnadel gelenkt werden kann); die Augen sind farbige Aufschmelztropfen, die Flossen farbige, flachgedrückte, in der Flamme abgezwickte enge Rohrstücke u. s. w. Der an Christbäumen so beliebte Eiszapfen: ein weites Rohr, eine Seite ein wenig aufgeblasen, das Ende wieder zugeschmolzen und mit einem entweder dabei einzuschmelzenden oder aus Glasfäden anzuschmelzenden Ringe (Aufhänger) versehen, das andre Ende mehr und mehr gelängt, eingedrückt, bis zur möglichst feinen Spitze. Derlei kleine Dinge sind bald erlernt; man soll sich dann aber auch gleich an größeres wagen.

Die Herstellung von Trinkgläsern (Wein- oder Likörgläsern) wurde schon angedeutet, nur haben wir noch keinen Fuß dazu gemacht. Dieser ist nun beinahe dasselbe wie der Kopf (Kelch), denn auch der Fuß wird aus einem Stück Rohr durch Aufbiegen hergestellt: man weitet und biegt solange, bis der entstehende Kelch fast flach ist; dann wird angeschmolzen am Stengel. Alle Gläser lassen sich nun durch farbige Glasfäden und Tropfen verzieren; desgleichen natürlich auch kleine Fläschchen, wie man sie in Apotheken und Parfümgeschäften beim Einkauf erhält. Nur sei man mit dem Flaschenboden behutsam: dieser ist fast immer viel dicker als die Flaschenwand, er springt daher leicht ab; desgleichen springen eckig gepreßte oder solche Flaschen, auf denen Buchstaben erhaben aufgepreßt sind.

Wer nun soweit ist — und soweit ist man eher als man glaubt! — der sollte künstlerisch schöne Vorlagen von Gläsern studieren und darnach arbeiten, denn nun fängt ja erst die wahre Kunst an. Die illustrierten Zeitschriften brachten in den letzten Jahren eine Fülle schöner Vorbilder in dem neuen Stil, der jetzt Mode ist, und der fürs Glas geradezu eine Erlösung geworden: die schlanken blumenartigen Kelche mit leicht und frei aufstrebenden langgestielten Blättern sind dem etwas Geübten nun nicht mehr unmöglich, und er wird hier ein herrliches Feld für seine Thätigkeit finden!

935. Glasemail. Wir haben es hier mit einer e i n z u b r e n n e n d e n Malerei zu thun, also mit e c h t e m Email. (Die sogenannten „Emailfarben", Aspinalls Enamel u. a. m. sind nichts als Oelfarben mit irgend einem Trockenfirnis, also nichts als ein allerdings guter, feiner und

bequemer Anstrich. Dies wird von Laien oft verwechselt!) Das echte Email ist eine, ähnlich den Porzellanfarben, durch Einbrennen mit der Unterlage völlig verschmelzende, eine farbige Glasur darstellende Malerei, die unverwüstlich ist und nur starken Säuren oder dergl. weicht.

Echte Emailfarben sind teils käuflich zu haben, teils begnügt man sich mit dem weißen pulverisierten Glasemail, das bessere Farbenhandlungen führen. Dem letztern werden dann die Farbstoffe in Form von Porzellanfarben zugesetzt. Die Mischung ähnelt der bei Porzellanmalerei üblichen: die weiße Emailfarbe wird auf einer Glasplatte mit Terpentin und etwas Nelken- oder Lavendelöl dick verrieben und dann erst mit der Porzellanmalerei versetzt. Ein Zusatz von Dicköl ist nachher deswegen nötig, weil gerade wie beim Porzellanmalen jedes Auslaufen vermieden werden muß. Die Farbe muß in einmaligem Auftrag völlig decken!

Gemalt wird wie auf Porzellan.

Als Gegenstände empfehlen sich vor allem die in früheren Jahrhunderten allgemein in Deutschland üblich gewesenen Becher zum Verlöbnis- oder Hochzeitsmahle: die Brautbecher, einfache glatte, nach unten etwas verengte, fußlose Gläser, die leicht in Glashandlungen zu finden sind. Alte Vorbilder zeigen meist das Brautpaar im Kostüm der Zeit, ohne irgend welche Anstrebung von Porträtähnlichkeit, dazu als Inschrift (Porzellanschriftschwarz) die Taufnamen und die Jahreszahl, sowie irgend einen Spruch, z. B.

Lieb mich allein
Oder laß gar sein.

Große Gegenstände aus Glas, Vasen oder Humpen, herzustellen resp. mit der Emailtechnik zu verzieren, wird gelingen, wenn die nötige Brennerfahrung an kleinern durchgemacht ist. Gewiß kann der Brenner manchmal etwas verschuldet haben, die meisten Mißerfolge aber kommen doch aufs Konto der unrichtigen Malerei resp. Mischung der Farben. Daher auch hier Probestückchen machen, verschiedenes auf einem Stück, dies brennen lassen und dann sich merken, was am besten „gekommen" ist, d. h. den Intentionen im Brande entsprochen hat.

936. Glasmalerei. Die Ausführung von wirklichen Glasgemälden, besonders größeren, gehört nicht in den Rahmen dieses Abschnittes. Nur sei hier kurz darauf verwiesen, daß recht wohl auch der Liebhaberkünstler, also auch jede Dame, bei einiger Zeichenkenntnis hübsche kleine, runde, gemalte Scheiben herstellen kann, die dann vom Glaser in Blei gefaßt und mit Ring versehen, ans Fenster gehängt werden und wirkliche kleine Kunstwerke sein können. Man wird am besten thun, sich auf die Nachahmung jener Grisaillemalereien zu beschränken, die in schwarz und gelbbraun ausgeführt sind; das Auftragen vieler Farben erfordert zu viel und zu lange Erfahrung. Man hat nur ein Stück Glasscheibe (Kathedral- oder Warmhausglas) auf die gewählte Zeichnung zu legen und diese mit feinem Pinsel durchzuzeichnen; die Farben führt jede bessere Farbenhandlung; man zeichnet mit Feinschwarz und Braun (gemischt), in Dicköl und Terpentin recht dick gerührt. Als Palette dient eine Mattglasscheibe. Die gemalten Linien müssen bald glanzlos werden, wenn nicht zuviel Dicköl genommen wurde. Ausgelaufene Stellen werden nach dem Trocknen mit dem Federmesser entfernt, feinste Linien mit der Radiernadel nachgefahren und „schlank" gemacht.

Dann wird mit Aquarellfarbe (braun und schwarz) ein ganz feiner Ueberzug übers Ganze gegeben, der ganz gleichmäßig verrieben wird. Nun wird alles herausradiert, was weiß bleiben soll; hierzu dient ein kurzgeschnittener Borstpinsel, der in Firnis getaucht und sofort abgewischt und ausgerieben wurde; er wirkt dann kammartig, und nimmt den Aquarellton, der inzwischen getrocknet war, ganz oder halb weg; feine Punkte und Linien radiert man lieber mit einer Nadel oder Messerspitze. Schatten müssen wieder mit der zuerst angewandten schwarzbraunen Umrißfarbe hineingemalt werden, nachdem die betreffenden Stellen mit Petroleum leicht angefeuchtet waren; man lege den Schatten nur in schraffierenden Strichen, nicht in „Ton" an! Ob man den Hintergrund durch völliges Wegnehmen der Aquarellfarbe weiß machen resp. lassen, oder durch Radieren ein einfaches fortlaufendes Muster einzeichnen, oder endlich durch Auftrag einer andern Farbe beleben will, richtet sich meist nach dem dargestellten Objekt. Ein Wappen z. B., das nur in schwarz und gelbbraun ausgeführt ist, darf keinen farbigen Hintergrund bekommen, denn sonst müßte es selbst schon in (heraldisch richtigen) Farben ausgeführt sein. Außerdem sind bunte Farben schwieriger zu behandeln, und erfordern wenigstens zweimaliges Brennen, während obige einfache Art mit einem Brande vollendet ist.

937. **Glasmalerei-Imitationen.** Obgleich im allgemeinen in diesen Spalten für das spielende, unkünstlerische Imitieren kein Raum sein soll, so ist doch zu Gunsten der Nachahmung von Glasmalerei eine Ausnahme wohl berechtigt. Diese Berechtigung ist die Folge jener eben erwähnten Schwierigkeiten der echten Glasmalerei, sowie des ganz natürlichen Bestrebens, auch die Fenster in den Bereich der Zierkünste zu ziehen. Ueberdies werden wir im Folgenden Imitationen begegnen, die zum Teil schon durch Dauerhaftigkeit und künstlerische Ausgestaltungsfähigkeit eine höhere Rangstufe einnehmen als der bloße „Gschnaaß". — Ehe wir aber das einzelne näher betrachten, möge eine Hauptregel hier Platz finden; eine Warnung vielmehr: ein in bunten Farben strahlendes Fenster darf nur da angebracht werden, wo der Aus- oder Einblick unnötig ist. Nichts ist thörichter, als ein gemaltes Fenster dort anzubringen, wo die freie Aussicht eigentlich verlangt werden kann, oder wo das reine weiße Licht zur Arbeit oder zum Erhellen des Zimmers überhaupt verlangt werden muß.

Die Hauptschwierigkeit bei imitierten Glasmalereien liegt im Verwenden möglichst lichtbeständiger Farben; die unvergängliche Pracht der echten, gebrannten Glasmalerei beruht in der Lichtbeständigkeit. Oelfarben z. B., die auf Gemälden jahrhundertelang ihre Kraft beibehalten, bleichen, auf Glas gestrichen, leichter aus. Besonders die schönsten, d. h. durchscheinendsten. Doch ist es wohl meist nicht die Absicht des Privatkünstlers, ewig dauernde Werke zu schaffen: die Wohnung muß gewechselt werden, und leider oft — die Scheiben auch. So ist es denn nicht unvernünftig, hier das Bemalen der Fenster mit Oelfarben zu empfehlen; Unglücksfälle abgerechnet, wird die Malerei immer lange genug halten.

938. **Oelfarben.** Man entwirft das betr. Gemälde (entweder aus der Tiefe des Gemüts geschöpft, oder von guten Vorlagen durch-

gepaust), und zieht gleich die im Original befindlichen starken schwarzen Linien (Verbleiungen) als solche erkennbar nach. Nun wird das Ganze, womöglich schon in den richtigen Farben angelegt, in einer der verschiedenen Vergrößerungsmethoden auf ein großes Zeichenpapier gebracht, welches genau der Größe der Fensterscheibe entspricht. Diese Vergrößerung wird nun unter der auf den Tisch gelegten Scheibe befestigt, und auf letztere mit Elfenbein- oder Rebenschwarz und Firnis oder Siccativ jede schwarze Linie der Vorlage nachgezogen; mit Terpentin und im Notfall mit dem Kratzmesser werden Fehler leicht beseitigt. Ist alles trocken, so wird die Scheibe gegen das Licht aufgestellt (die Vorlage, d. h. Vergrößerung hat ihre Schuldigkeit gethan und kann gehen) — und nun werden die Felder, wie das Original es zeigt, mit Farben ausgefüllt. Man hüte sich hierbei vor den meisten Lasurfarben, ausgenommen etwa Kobalt und Terra Siena (gebr.); auch Permanentgrün macht seinem Namen einige Ehre. Am schlimmsten steht's um Gelb; fast keines hält; wer schlau ist, nimmt keck das brillanteste, und wenn's nächstes Jahr verblichen ist, — malt man die Stellen wieder; so ist wenigstens das schöne Gelb immer wieder da. — Dunkle Partien (Schatten) malt man lieber hell, d. h. ohne Mischung mit Schwarz, und schraffiert nach dem Trocknen schwarz darüber. — Alle Farben sollten gleich mit Siccativ angemacht sein; jedoch hüte man sich vor dem Ablaufen der Farbe; lieber nach dem Trocknen nochmals überstreichen. Jede Fläche muß sogleich mit dem Dachspinsel (Vertreiber) gleichmäßig vertrieben werden, so daß kein Pinselstrich sichtbar bleibt; man wird dies bald „los" haben. Man male stets mit breitem, flachem Pinsel, in horizontaler Strichlage, oben anfangend. — Nach dem Trocknen kommen kleine Verzierungen dran, bei Köpfen die Augen &c., doch vermeidet man zu viele Details. — Es versteht sich, daß das Bild auf der inneren Seite des Fensters sein muß; bei Doppelfenstern auf der innern Scheibe. Das Fenster darf nur leicht abgestaubt, niemals gewaschen werden. — Vor einigen Jahren tauchten verschiedene angeblich lichtbeständige Farben, zu vorliegendem Zweck präpariert, auf; Erfahrung lehrte seitdem, daß gute Oelfarben gerade so lange halten!

939. **Metall-Lackfarben** (Spirituslacke, von Soehnée frères, Paris) sind die unbeständigsten aller Farben. Wir erwähnen sie trotzdem, ja wir empfehlen sie sogar. Es kommt wohl vor, daß eine Glasmalerei nur für kurze Zeit, z. B. ein Fest, hergestellt werden soll; in solchen Fällen ist gerade zu dem Malen mit Oelfarben zu widerraten: die Arbeit mit den in kleinen Fläschchen erhältlichen, fertig und ohne die Notwendigkeit eines Zusatzes zu gebrauchenden, gut fließenden Farben ist viel bequemer; das Stupfen (Vertreiben) fällt ganz fort, das Trocknen ist im Moment geschehen, und die Leuchtkraft ist weit stärker und schöner, als die der Oelfarben. — Fehler werden mit Alkohol weggewaschen. Die schwarzen Linien zieht man am besten mit schwarzer Oelfarbe und Firnis vorher; doch kann dies auch nachträglich geschehen, schon um des Ausbesserns willen; man malt mit Spiritusfarben, da sie sehr fließen, am besten auf dem Tisch, die Zeichnung kann also darunter bleiben und zur Kontrolle dienen.

940. **Glasbilder aus Mosaik.**

Hierbei kommt der Pinsel erst zuletzt in Anwendung, um die Verbleiung zu imitieren, das eigentliche Arbeiten ist eine besondere Art Zusammensetz-Technik. — Man bedarf dazu vor allem eines Diamanten; — die Glaserdiamanten sind nicht teuer, resp. lassen sich stets wieder verwerten. Das Schneiden der Glastafeln, besonders in vorgeschriebener Linie, muß man sich vom Glaser zeigen lassen; der ganze Unterricht dauert wenige Minuten, und als Lehrgeld kauft man dem Manne eine Masse bunter Glasstücke ab; alle Abfälle, wenn auch noch so klein, können verwertet werden. Nur achte man auf möglichst gleichdicke Scheiben resp. Scherben. — Die Wahl der Vorlage erfordert einige Ueberlegung: es passen am besten leichte, flotte, naturalistische, nicht stilisierte Zeichnungen, wenig Figürliches; gerade Linien sind zu vermeiden.

Die Arbeit besteht nun einfach darin, die zu verzierende Scheibe mit den Glasstücken völlig zu bekleben: so hat man echtfarbige Bilder, ohne sie gemalt zu haben! Wenn mit Geschick und Ueberlegung gemacht, können die Sachen ganz reizend aussehen, und sind jedenfalls so dauerhaft wie — die Scheibe selbst. — Die Zeichnung wird unter die Scheibe gelegt und befestigt, und nun beginnt die musivische Arbeit. Man schneidet sich die Glasstücke nach Bedarf aus dem Vorrat und paßt sie aneinander, gleich auf der Scheibe natürlich. Es ist nicht nötig, daß die Fugen haarscharf passen, wie wir gleich sehen werden! Das Befestigen auf der Scheibe kann mit einem klaren Kitt oder mit einem gut trocknenden Firnis geschehen; die (natürlich gut und fest aufliegende) Scheibe muß dabei ein wenig Druck aushalten können! Ueberflüssige Tropfen des Klebmittels werden abgewischt, doch schadet ein wenig von diesem vorquellenden „Ueberfluß" nichts, da er dann die Fuge des Nachbarstücks mit kitten hilft. Ist das Ganze mit Mosaik belegt, so wird — recht schön Geduld gesponnen; denn stellte man die Scheibe zu früh senkrecht, so würde sich einiges oder alles verschieben oder gar ablösen; man probiert daher mit einer Malspachtel an einigen Fugen.

Endlich kommt die Scheibe senkrecht zu stehen, und nun kann der Malpinsel das Werk vollenden: kleine Details einzeichnen, die schwarzen Linien der Verbleiung aufstreichen (die schon wegen der Fugen notwendig sind) u. s. w. — Ein trockenes Reinigen ist auch bei diesen Fenstern das einzig mögliche. — Wählt man sehr große Scheiben, so müssen diese stark sein, denn das fertige Mosaikbild wiegt meist mehr als die Scheibe. Dagegen schadet es nichts, wenn das Bild über die Querhölzer (Fensterkreuze) hinweggeht, d. h. also diese ganz ignoriert. Man sieht ja auch die Landschaft durchs Fenster nicht anders als in Stücke geteilt.

941. Echte Mosaik. Diese dauerhafte und schöne alte Kunst ist seit einigen Jahren wieder mehr berücksichtigt worden, auch von Damen wurde sie geübt, nur oft zu spielend und kleinlich; man begnügte sich, die geringen Vorräte an Material, die in den käuflichen Mosaik-Arbeitskasten sich finden, aufzuarbeiten und zu kleinen Geschenkszwecken zu verwenden. Wenn bei irgend einer Technik, so ist aber hier eine ernsthafte Auffassung am Platz. Denn die kleinen Schmuckstückchen und Briefbeschwerer, die jeder bei italienischen Händlern billig kaufen kann, in ihrer tech-

nischen Vollendung zu erreichen, erfordert mehr Mühe als die Arbeit wert ist. Ganz hervorragend schön kann aber die Arbeit sein, wenn man mit größeren „Absichten" drangeht, also Füllungen von Möbeln, Tischeinlagen, Wandverkleidungen in Angriff nimmt. Das Material ist ziemlich dasselbe, nur daß von der größern (quadratischen) Gattung Steine natürlich mehr gebraucht werden; auch ist die enorm peinliche Sorgsamkeit nicht vonnöten, wie bei den kleinen Gegenständen.

942. **Stein oder Glas?** Man hat sich vor der Wahl des Materials darüber klar zu werden, welche Wirkung das Ganze machen soll. In weitaus den meisten Fällen wird man Glasmosaik vorziehen: die Farben sind lebhafter, leuchtender, und die Verwendung der Goldsteine als Hintergrund ist verführerisch — eine Verführung, der man sich ohne Bangen und Gewissensbisse hingeben kann. Ohne daher auf Steinmosaik weiter einzugehen, — die Technik ist mit Ausnahme des zu verwendenden Kittes dieselbe, — und ohne die obenerwähnte Glasmosaik-Spielerei zu beachten, gehen wir zu der eigentlichen Glasmosaik über.

943. **Das Material** ist nicht überall zu haben, doch beschaffen gefällige Geschäftsleute wohl solches für ihre Kunden. Es sind kleine Würfel und Langstücke von Glas, meist von opaker Färbung, ein Teil auch mit Blattgold überfangen. Die Stirnseite der Stücke ist geschliffen, und diese soll nachher die sichtbare Fläche des Bildes geben. — Man gebraucht ferner einen guten Kitt, den man in größeren Quantitäten billig bezieht; er muß Stein und (rauh gelassenes) Holz gut kitten. Bekommt man nichts Gutes zu kaufen, so mischt man Leim und Kreide zu dickem Teig; desgleichen kann man in der Not auch die Glaswürfelchen vom Glaser sich machen lassen: von dicken Platten werden gleichdicke Stäbe geschnitten und diese in Würfel zerklopft; der Glaser versteht das schon.

944. **Werkzeug** ist eine geeignete Pinzette, die bequem in der Hand liegt und gut federt.

945. **Arbeit.** Diese ist herzlich einfach und gestattet behagliches Plaudern. Man hat nur für ein gutes Muster zu sorgen, welche Sorge aber bald schwindet, denn es giebt überall genug Passendes. Man prüfe nur, ob das Muster in der auszuführenden Größe nicht zu feine Linien (Blütenstiele u. dgl.) aufweist, die sich mit den Glaswürfeln nicht wiedergeben lassen, außer man habe ganz feine Stäbchen neben diesen. Wer die ersten Versuche (Linienornamente) hinter sich hat, wird gern bald zu Figürlichem greifen, und zwar bieten Abbildungen von byzantinischen Heiligen u. dgl. das Beste. Die Zeichnung wird auf Papier in richtiger Größe und mit den richtigen Farben aufgebracht, und dient als „Baustelle" für die Mosaik, muß also straff auf ein Brett gespannt sein. Man nimmt nun ein Klebmittel (Gummilösung, Fischleim verdünnt oder dgl.) und füllt die Zeichnung sauber und sorgfältig mit den Steinchen in entsprechender Farbe aus, indem man sie an ihrer Stirnseite mit dem Leim bestreicht und aufs Papier setzt, so daß sie völlig festsitzen und ohne Zerreißen des Papiers nicht mehr abzunehmen sind. Das letztere wird also bei jeder Arbeit geopfert. Man beachte, daß nachher die fertige Arbeit im Gegensinn zur Aufzeichnung dasteht, Schriften und Wappen z. B. also in der Aufzeichnung verkehrt angebracht

werden müssen, — was sich durch umgekehrtes Durchpausen leicht machen läßt. Die Art des Einsetzens der Stückchen ist wichtig: man faßt den kleinen Würfel mittels der Pinzette so, daß seine Stirnseite nach unten kommt, benetzt dann diese und setzt sie aufs Papier, und zwar so, daß von einer gleichfarbigen Fläche stets zuerst die sämtlichen Ränder mit einer Reihe beklebt sind; bei Biegungen der Randlinie nehme man solche Steinchen, die nicht ganz würfelig sind, sondern durch Aneinanderlegen ihrer schrägen Seiten der gebogenen Linie folgen, wie die Steine eines Gewölbebogens. Derlei Steine sind immer unter der Menge zu finden. Ist der Rand der Fläche ringsum gefüllt, so wird eine zweite innere Reihe gesetzt, und so fort bis alles ausgefüllt ist. Erst dann geht man an eine zweite Fläche. Der Hintergrund kommt zuletzt dran. Auf der Zeichnung hatte man ihn der Einfachheit halber weiß gelassen; bei den meisten Mosaikbildern empfiehlt es sich, den Hintergrund mit Goldsteinchen auszufüllen, was ebenso wieder vom Rande aus geschieht.

Man läßt alles gut trocknen, prüft, ob Steine locker geworden, klebt diese wieder gut und fest ein, und nimmt nun den Kitt zur Hand. Dieser wird mit hartem Borstpinsel aufgetragen und dabei darauf geachtet, daß der Kitt die Fugen der Steine überall gut ausfüllt. Man legt dann eine zweite Lage Kitt auf, den man mit der Spachtel ebenfalls gut vertreibt und verteilt, und fährt so fort, bis eine völlig ebene Fläche entstanden ist. Nun wird ein ebenes Brett von der Größe der Arbeit, welches, wie bemerkt, rauhe Oberfläche haben muß (Ueberfahren mit einer Raspel!) leicht angefeuchtet, dünn mit Kitt bestrichen und auf die Arbeit aufgedrückt; es muß überall gut aufliegen, soll also nirgends Luft zwischen sich und der „bekitteten" Arbeit lassen. — Jetzt wird die Geduld in Anspruch genommen: der Kitt trocknet sehr langsam, ehe er aber ganz trocken ist (je nach Größe der Arbeit und herrschender Temperatur drei bis acht Tage!) darf nichts gethan werden. Bei großen Brettern empfiehlt sich Belastung durch eine ebene Steinplatte, auf die weitere Steine als Gewicht kommen, sonst verzieht sich alles.

Endlich befreit man die Arbeit von dieser Last, kehrt sie um und feuchtet das Papier an; man löst letzteres dann durch leichtes Reiben völlig ab, — und hat die schöne, prächtige Arbeit vor sich. Sie kann nun vom Tischler als Füllung eingelassen, oder mit einem festen, guten Rahmen versehen als Wandschmuck gebraucht werden.

946. **Bei Steinmosaik** (zu der ebenfalls die Materialien käuflich zu haben sind) wird Marmorkitt verwendet, welchen man bei Marmorarbeitern erhält.

947. **Florentiner Mosaik.** Die echte, prachtvolle ist ein schwierig darzustellendes Kunstwerk; ihre Technik ist für den Laien nicht zu erreichen. Wohl aber kann für Möbel- und Wandfüllungen eine Imitation an ihre Stelle treten. Man hat hierbei lediglich eine Glasplatte von der Rückseite aus mit Oelfarben zu bemalen. Die Zeichnung stellt meist ein Pflanzenmotiv dar, einen Blumenzweig, eine Blumenvase oder dgl. Das Malen von der Rückseite macht zuerst Schwierigkeit, aber etwaige Fehler lassen sich leicht wegwischen, und die Hand gewöhnt sich bald an die neuartige Arbeit. Ist die Zeichnung fertig gemalt, so deckt

man sie auf der bemalten, also Rückseite, nochmals mit einer hellen Farbe, läßt dies trocknen und überstreicht dann alles, d. h. also die ganze Platte mit schwarzer Oelfarbe (Rebenschwarz); ist dies gut und fehlerlos gethan, so ist die Arbeit fertig und kann, in einiger Entfernung gesehen, den Eindruck des Echten machen.

948. **Unterglasmalerei.** Die letztgenannte Imitationsarbeit wird zu vielen anderen Zwecken ebenfalls benützbar gefunden werden. Vor allem zur Bemalung von Vasen. Um z. B. eine riesige Malachitvase zu besitzen, ist es für den Liebhaberkünstler nicht nötig, mit dem Kaiser von Rußland besonders und persönlich befreundet zu sein, — man macht sich das Ding selbst. In größeren Glashandlungen kauft man sog. Auslage- oder Schaufenstervasen, wie sie bei Materialwarenhändlern mit Zucker oder Kaffee gefüllt zu sehen sind. Eine solche Vase wird nun einfach von innen mit Oelfarbe bemalt; Malachit: grün und schwarz, in den charakteristischen nierenförmigen Adern; Marmor desgleichen in verschiedenen Farben. Man studiere zu dem Zweck ein echtes Stück! Wundervoll lassen sich auch Achat und Jaspis, sowie ägyptischer Alabaster in dieser Art imitieren.

Abzuraten ist vom Anbringen von besonderen Zeichnungen, Blumen und Bildchen: das Ganze sieht immer spielerig und unkünstlerisch aus!

Desgleichen erwähnen wir, nur um sie zu verdammen, die Eglomisétechnik. Hierbei wird mit Lasurfarben unter Glas gemalt, und darunter zerknittertes Staniol gelegt. — Schauerlich!

Lederplastik.

949. **Lederplastik.** Hierunter versteht man im engern Sinne das Schneiden und Treiben von Ornamenten auf Lederflächen. Diese schöne und dauerhafte Zierkunst, seit der Renaissancezeit fast vergessen, ist seit etwa zwanzig Jahren wieder in Aufnahme gekommen und erfreut sich mit Recht allgemeiner Beliebtheit. Die Arbeit empfiehlt sich durch reinliche nicht zu anstrengende Technik und ist mit der nötigen Geduld und einiger Sicherheit der Hand leicht auszuführen. Bahnbrecher auf diesem Gebiete waren vor allen Otto Hupp (München), Alb. Feucht (Stuttgart) und Georg Hulbe (Hamburg), denen der Aufschwung der Lederzierkunst zu danken ist, und die allerorten Schule gemacht haben.

950. **Material.** Es empfiehlt sich, nur bestes Rindsleder zu nehmen, womöglich englisches, das, wenn auch teurer, jedenfalls gleichmäßiger im Narb und auch in der Gerbung ist. Letzteres ist wegen des Beizens resp. Malens wichtig, ersteres wegen der bessern Schneide- und Treibresultate. Das Lederstück soll stets vom Rücken (Mitte des Felles) genommen werden; wer ganze Felle kauft, benützt die Seitenteile zu kleinen Gegenständen (Geldtäschchen, kleinen Etuis, Notizbüchern und dergl.), sowie — zum Probieren, was besonders Anfänger nicht ver-

säumen sollen; der sichere gleichmäßige Schnitt, die Kunst des Unterlegens, des Beizens, Vergoldens, Bemalens lernt sich da zuerst am besten und billigsten.

951. **Werkzeug.** In größeren Städten führen einschlägige Handlungen jetzt schon fertig zusammengestellte Serien von Lederschnittwerkzeug, zum Teil in Taschen schön geordnet; manchmal ist unnötiges dabei, auch minderwertiges. Am besten hilft bei der Auswahl dem Anfänger ein Bekannter, der die nötige Erfahrung hat. Nötig sind auf jeden Fall: ein stumpfer Stift von Metall, stricknadelähnlich, zum Durchpausen des Musters (manche sog. Brieföffner sind vorzüglich dazu!); ein Messer von besonderer Form zum Einschneiden der Linien; ein Modellier- und ein Niederschlageisen; mehrere verschiedne Punzen (Stern- und Perlpunzen), und eine Steinplatte als Unterlage für die Arbeit; letzteren Zweck erfüllt jedes Stück Marmorplatte zunächst auch. — Weitere Werkzeuge, die sich aber meist schon im Haushalt vorfinden, sind ein (nicht zu schwerer) Hammer, ein feinster englischer Stein zum Scharfschleifen des Messers, Pauspapier, Reißstifte, ein Schwamm und dergl. — Das Messer soll eine kurze Klinge haben, nicht zu dünn und nicht ganz geradlinig geschliffen sein. Es wird beim Schneiden stets senkrecht geführt, die rechte Hand führt, mit den Fingern der linken unterstützt man die Richtung. Gut ist, den Schnitt stets vom Körper des Schneidenden weg, nicht auf sich zu gerichtet zu thun; nicht der (ziemlich undenkbaren) Lebensgefahr wegen, sondern weil man den gemachten Einschnitt, wie er hinterm Messerrücken hervorkommt, besser kontrollieren kann. Hat man abgesetzt ohne daß die zu schneidende Linie beendet war, so setze man beim Wiederanfangen diesseits der Absatzstelle an, also im schon Geschnittenen, sonst giebt's Ecken und Fasern.

952. **Die Arbeit** besteht im wesentlichen im Aufbringen des Musters, dem Schneiden und Aufreißen der Linien (Konturen), dem Treiben und Unterlegen, dem Niederschlagen des Grundes und seiner Verzierung durch Punzen, sowie dem Modellieren, Färben oder Vergolden ꝛc.

953. **Muster.** Nicht jede Zeichnung wird sich eignen. Der Anfänger wählt klugerweise die einfachsten Vorlagen, resp. wenn er das Muster selbst zeichnen will, so hat er zu überlegen, mit was für Material und mit welchem Grad von eigner Geschicklichkeit er's zu thun hat. Ganz gerade, lange Konturen, soweit sie nicht mit Hilfe eines (eisernen, schweren!) Lineals zu machen sind, vermeidet man: gebogne Linien sind leichter, schon weil ein geringes Abgleiten des Messers von der vorgezeichneten Linie nicht so bemerkt werden kann. Sehr zu warnen ist auch vor zu feinen verwickelten Zeichnungen, und jedenfalls müssen dünne Ornamentteile, z. B. Blumenstengel, breiter aufgezeichnet werden als sie nachher aussehen sollen: die nachherige Modellierung macht sie dünner! — Das Lederstück muß rings um die Zeichnung breite Ränder haben, also größer sein als diese; schon wegen des Montierens; man sei da nicht um einen Centimeter knauserig, sonst giebt's die bittersten Enttäuschungen zum Schluß! Das Durchpausen geschieht ohne farbiges Pauspapier; man legt die Zeichnung aufs Leder, nachdem letzteres mit dem Schwamm gleichmäßig, nicht zu stark, angefeuchtet ist. Die Zeichnung, auf

gutem, nicht brüchigem oder leicht reißendem Papier, am besten auf Pausleinen angefertigt, wird mit Reißstiften so befestigt, daß die letzteren stets in Konturlinien des Musters treffen, weil sonst das entstandene Loch die fertige Arbeit entstellt. Die Pause muß durchaus fest auf dem Leder haften, da beim Durchpausen der Druck horizontal wirkt, und die Pause leicht losreißt und verschiebt, wodurch alles von vornherein verdorben wäre. Am klügsten thut, wer die Pausleinwand so groß nimmt, daß sie rings um das Lederstück um einige Centimeter vorragt, und um letzteres herumgeschlagen, auf der Rückseite desselben mit Reißstiften festgesteckt werden kann. Doch müssen in jede größere Zeichnung noch einige Stifte auf die Vorderseite (in Konturlinien) kommen, schon um die Pause fest auf der Lederfläche zu erhalten so daß keine Beulen entstehen, welche sichere fehlerlose Linienführung erschweren. Mit dem erwähnten Pausstift werden nun alle Linien gleichmäßig unter leichtem Druck nachgefahren; den richtigen Grad des Druckes hat man bald weg. Der Stift, wie das Messer nachher, sollen senkrecht gehalten werden. Nach dem Durchpausen nimmt man die Pause fort und kontrolliert genau, ob jede Linie richtig auf dem Leder eingedrückt dasteht. Kleine Fehler lassen sich ausbessern: die Stelle wird wieder angefeuchtet und mit Falzbein oder dergl. so lange glatt gestrichen, bis der Fehler verschwindet; oft aber gelingt dies nicht ganz, resp. der Fehler erscheint plötzlich zuletzt wieder, nach dem Beizen. Darum Vorsicht, Ruhe und sichere Hand!

954. **Schneiden und Nachfahren** (Aufreißen) des Konturs. Bei aller weitern Arbeit schütze man das Leder durch Auflegen von Papierstücken auf die Stellen, welche die Finger berühren: die minimale aber stets chemisch nachweisbare Ausdünstung der Haut ergiebt Flecken, welche beim Beizen störend zu Tage treten! — Es erfolgt nun das Schneiden, über welches bereits gesprochen wurde. Der Zug des Messers sei stets langsam, gleichmäßig schiebend. Die Tiefe des Schnitts richtet sich nach der Dicke des Leders; ungefähr bis zur halben Dicke sollte stets die Messerspitze eindringen. Eine verschnittene Linie ist nicht zu reparieren! — Man schneide nur die Konturen, nie die leichten Innenlinien, Blattrippen oder dergl., denn letztere kommen erst beim Modellieren zur Behandlung. — Sind alle Schnitte gemacht, so nimmt man den Pausstift nochmals vor und fährt, nachdem das Leder abermals angefeuchtet ist, alle Schnitte genau nach, wodurch sie breit und deutlich werden und bleiben.

955. **Treiben und Unterlegen.** Bei der Betrachtung fertiger Lederplastikarbeiten wird man bemerken, daß einzelne Teile der Zeichnung, Blätter, Blumen und dergl. wölbig hervortretende Stellen haben, wodurch das Ganze erst seinen plastischen Wert bekommt und aussieht, als seien diese Ornamente aufs Leder aufgelegt, während sie doch mit diesem aus einem Stück sind. Dieses Hochwölben geschieht durch das Treiben. Die Stelle wird stark naß gemacht, und ein geeignet geformter hohler Gegenstand darauf gelegt, das Ganze umgekehrt auf den Tisch gelegt und die betreffende Stelle, unter welcher der Gegenstand also liegt, durch Druck oder Hämmern tief gepreßt. Der erwähnte „Gegenstand" heißt bei Fachleuten „Treibring", sieht

aber meist eher wie ein Schüsselchen, Farbenschälchen oder dergl. aus, und besteht aus härtestem Holz oder Metall. Da nun unzählige Formen möglich, erwünscht oder nötig sind, so wäre die Anschaffung für den Liebhaberkünstler zu kostspielig; es empfiehlt sich vielmehr, im Haushalt scharfsinnig Umschau zu halten, keine Schublade, keinen Rumpelkasten zu schonen: man wird bald runde, ovale, eckige, kleine und große „Treibringe“ kostenlos beisammen haben: Schlüssel- und Gardinenringe, Schlüssel- und Scherengriffe, Näpfchen, Deckel, Brennerteile von alten Lampen, abgebrochne Möbelverzierungen und tausend andres. Sind die Kanten dieser Dinge zu scharf, so wird mehrfach Stoff darüber gelegt; flach verlaufende getriebne Stellen bringt man dadurch zuwege, daß man die betreffende Stelle über den Tischrand hervorzieht und vorn festhält: durch Drücken und Streichen wird so, ohne Unterlage, das Gewünschte erreicht. Auch kann man umgekehrt, die Vorderseite des Leders nach oben, arbeiten, indem man von unten her drückt, mit der Linken ist hierbei nachzuhelfen, indem man mit einem geeignet geformten Holz- oder Blechstück seitwärts dagegendrückt, um ein Ausgleiten der rechten Hand zu verhindern. — Die getriebnen Stellen werden nun ausgefüllt (unterlegt), damit sie hoch bleiben. Man benützt hierzu Wachs, Papiermasse (aus zerkochtem Holzstoff, Cellulose oder Halbpappe genannt), oder einen dicken Kleister, den man mit feinen Sägespänen zu steifem Brei rührt; diese Füllungen müssen erst trocknen, Wachsfüllungen müssen mit Kreide überrieben oder mit Papier überklebt werden.

956. Niederschlagen und Punzen. Jetzt wird der Grund völlig vom Ornament getrennt, dadurch daß mit einem geeigneten Instrument das wieder befeuchtete Leder überall um die Ränder des Ornaments herum niedergedrückt und niedergeschlagen (=gehämmert) wird; dies Niederschlagen setzt man dann über die ganze Fläche des Grundes fort. Nun ist nur noch das Ornament in ursprünglicher Höhe (Lederdicke) da, alles andre ist niedergedrückt. Um den Grundflächen ein gefälliges Ansehen zu geben, werden sie nun gepunzt. (Stets wieder anfeuchten!) Zu kleinen Flächen genügen Perlpunzen, zu größeren wählt man Stern- oder andre Phantasiepunzen. Man beginnt zunächst am Rande des Ornaments mit dem Einklopfen, achtet auf genaue Arbeit, und füllt erst von den Rändern aus die Flächen.

957. Modellieren. Man wird nun sehen, daß noch allerlei zu thun ist, um das Ornament, das jetzt noch wie aus flachem Holz geschnitten daliegt, hübsch zu gestalten. Mit dem Pausstift oder besser einem Modelliereisen glättet man zunächst alle Schnittflächen, dann drückt und streicht man damit alle inneren feinen Linien des Ornaments ein, hilft wohl auch der Wirkung durch flaches Eindrücken einzelner Stellen neben den vorher hochgetriebnen nach u. s. f.

958. Vergolden, Färben 2c. Die fertige Modellierung wird mit Leimwasser bestrichen, wodurch das Leder hart wird. — Man kann die Arbeit nun als vollendet ansehen und dem Lederarbeiter resp. Tapezier zum Montieren übergeben; doch wirkt Beizen und Färben sehr hübsch. Lederbeizen sind käuflich zu haben; man probiere damit aber erst sorgfältig! Meist wird das Ornament hell gelassen, der Grund gebeizt; man

beizt erst nach und nach so dunkel als gewünscht, — also dünn! — Das Malen des Ornaments sei sparsam angebracht, am stärksten auf den hochstehenden Ornamentteilen; würde alles bemalt, so ginge der Charakter der Lederarbeit verloren. Wappen, Initialen und dergl. erfordern wohl stets Bemalung. Auf dem geleimten Leder malt man mit Oelfarben, denen man ein Siccativ zusetzt; späteres Firnissen mit französischem Gemäldefirnis ist gut. — Vergoldung und Versilberung (siehe unter Nro. 826) wird bei manchen Stücken sehr gut wirken; das Ornament muß hierbei ein sehr leichtes, verstreutes sein. Man kann auf die Versilberung mit Lasurfarben malen, wodurch prachtvolle Effekte erzielt werden, die aber schon nicht mehr zur eigentlichen Lederplastik gehören.

959. **Ledermosaik.** Diese Verzierungsart besteht darin, daß auf starkes Leder andersfarbige Stücke von dünnstem Leder so aufgeklebt werden, daß daraus ein Ornament entsteht; wir erwähnen die Technik im Anschluß an die Lederplastik deswegen, weil Ledermosaik selten ohne einige Anwendung von Plastik vorkommt. Jedenfalls werden die aufgeklebten Stücke an ihren Rändern, genau wie oben beschrieben, fest- d. h. niedergedrückt werden müssen (mit dem Pausstift oder einem ähnlichen nicht zu spitzigen Instrument); schon um der Haltbarkeit willen, da die nunmehr in Vertiefung liegenden Ränder sich beim Gebrauch nicht so leicht ablösen. — Man paust das Muster wie oben auf die Lederfläche, und drückt danach die Ränder etwas nieder; die aufzubringenden Lederstücke (aus dünnem, feinstem Saffian) werden ebenfalls mit der Pauszeichnung soweit nötig versehen, und auf einer Unterlage von Lindenholz oder starker Pappe mit dem beim Lederschnitt benutzten, haarscharf geschliffnen Messer ausgeschnitten; Schnittfehler, die ins Ornament hineingehen, sind nicht zu verbessern! Das aufzulegende Ornament soll aus kleinen Teilen bestehen, worauf bei Entwurf oder Wahl der Zeichnung zu achten; die Ansatzstellen einzelner Ornamentteile sind so zu wählen, daß die dort zusammenstoßenden Ränder durch Niederdrücken später gesichert werden können, ohne dem Eindruck des Ganzen zu schaden. — Das vorgezeichnete Ornament auf dem Grundleder wird mit Fischleim (Syndetikon oder dergl.) bestrichen, soweit das aufzubringende Stück decken wird, und letzteres mit seiner Rückseite einen Augenblick über Wasserdampf (Theekessel!) gehalten, und nun sorgfältig aufgebracht. Naß darf's nicht geworden sein, sonst verliert es die Form. Manuelle Geschicklichkeit ist hierbei alles; man übe also erst! Geradlinige Muster sind die schwierigsten. Nun wird sanft und gleichmäßig festgedrückt, hervorquellender Leim sorgfältig entfernt, und der Rand des Stückes wie beschrieben niedergedrückt. Aeußerste Sauberkeit ist Bedingung: ein unglücklicher Leimfleck ist schwerer wegzubringen als die bewußten Flecken auf Lady Macbeths Hand! — Ist das farbige Leder zu dünn oder stellenweis dünngezerrt gewesen, so passiert's wohl, daß der Leim durchschägt: hat man Verdachtsgründe hierfür, so bestreicht man vor aller Arbeit das betreffende Leder, gut und glatt gespannt, auf der Rückseite mit Eiweiß und Wasser, hälftig gemischt; doch auch nur leicht! Erst nach dem Trocknen wird das Leder abgespannt, und nun erst

mit der Zeichnung versehen und ausgeschnitten. — Je nach der Art des Musters kann zur Mosaik noch andres kommen: Punzen des Grundes, Vergoldung, Bemalung. — Starker Benutzung ausgesetzte Sachen (Brieftaschen, Cigarren-etuis, Portemonnaies) eignen sich nicht für Mosaik.

960. **Stiftvergoldung.** Bei den vorstehenden Lederzierarten haben wir von der Stiftvergoldung bereits die Hauptsache gelernt: Das Niederdrücken von Linien ins Leder. Die Stiftvergoldung erfordert nun ein reines Linienmuster, und sieht desto schöner aus, je zierlicher letzteres ist; weitere Techniken, Plastik und Färbung einzelner Teile, sind hier nicht angebracht. Man benützt dunkles sehr glattes Leder; die Zeichnung wird, wie sonst, aufgepaust und die Linien sauber niedergedrückt. Dann wird jede Linie mit Vergoldermixtion (s. unter Vergolden Nro. 826) ausgemalt; dies kann streckenweis geschehen, je nach Größe des aufzubringenden Blattgoldstückchens. Nun wird Blattgold aufgelegt, mit Watte leicht niedergedrückt, Goldschlägerhaut darübergelegt, die Pause darüber befestigt (sehr genau auf dieselbe Stelle!) und mit dem heißgemachten Pausstift jede Linie wieder unter sanftem Druck nachgefahren. Hierdurch klebt das Gold in den tiefen Linien fest, an allen anderen Stellen wischt man es weg. — Die Arbeit erfordert Geduld und Uebung, kann aber dann auch klassisch schöne Resultate erzielen; die Kunstbuchbinder vergangener Jahrhunderte waren Meister darin; was sie konnten, dürften wir auch erreichen.

961. **Lederverderbekunst.** Unter dieser versteht man 1. das Aetzen von Leder, weil die Aetzfarbe nur oberflächlich wirkt, also besser durch Beizen oder Malen ersetzt wird; 2. das Brennen. Der Brennstift kann auch hier nur oberflächlich wirken, also malereiartig; zudem, will man tiefbrennen, so — gehört eine gute Nase und Lunge dazu; 3. das Schälen, bei welcher barbarischen Thätigkeit das Ornament durch Abschälen der obern Epidermis eines dunkelgefärbten Leders hergestellt ist: Apollo machte es bekanntlich mit Marsyas so, kein Mensch wird aber im Schinden eine Kunst erblicken.

Der Kunstsammler

Gemälde, Schaumünzen, Plastik

von

Wilhelm Bode

962. Das **Sammeln von Gemälden** hat in den verschiedenen Zeiten einer blühenden Malerei begonnen, sobald die Kunst nicht mehr ausschließlich für Kultzwecke, sondern auch für den Privatmann sich zu bethätigen begann. Bildersammler gab es daher schon im alten Griechenland, in Rom, in China, während in christlicher Zeit das Sammeln von Gemälden erst mit dem Anfang der Renaissance möglich wurde. Im Mittelalter konnte dasselbe, auch als sich allmählich neben der Wandmalerei das Tafelbild entwickelte, schon deshalb nicht aufkommen, weil solche Tafelbilder zunächst nur für Kirchen- und Privatkapellen gemalt wurden. Erst seitdem fast gleichzeitig, wenn auch in sehr verschiedener Weise, in Italien und in den Niederlanden das Madonnenbild für die Privatandacht, das Porträt und mythologische und allegorische wie genreartige Motive gemalt wurden und solche Bilder sich durch Erbschaft anhäuften oder in den Handel kamen, konnte ein eigentliches Sammeln von Bildern beginnen. Denn die Lust am Sammeln überhaupt hatte sich schon früher an den Ueberresten der antiken Kunst mächtig herausgebildet. In Italien finden wir schon bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts bei einzelnen Tyrannen (in Urbino, Neapel, Ferrara u. s. f.) und vornehmen Familien, namentlich in Florenz, in dem reichen Kunstbesitz auch eine beträchtliche Zahl von Gemälden, unter denen die niederländischen besonders geschätzt waren.

Am Ende des 15. Jahrhunderts sind, wie uns die Verzeichnisse der Schatzkammern verschiedener vornehmer Häuser beweisen, Bilder in Privatbesitz schon so zahlreich, daß von eigentlichen Sammlungen die Rede sein kann, die neben Florenz besonders in dem reichen Venedig sich rasch zu mehren beginnen. Doch waren sie neben antiken Bildwerken und Kameen, neben Schmuck, Tafelgerät, gewirkten Teppichen, künstlerisch ausgestatteten Mobilien, Bronzen u. dgl. auch in den reichsten Sammlungen, wie in denen der Medici, der Este, Gonzaga u. a. m. noch verhältnismäßig vereinzelt und waren vielfach verbunden mit Möbeln oder mit der Architektur. Anders wird dies mit dem Beginn der Hochrenaissance, seitdem die Malerei mehr und mehr für Private zu arbeiten und profane Motive in immer umfangreicherem Maße darzustellen begann. Das Sammeln

von Gemälden trat fortan in den Vordergrund, selbst das Interesse für die Antiken trat dahinter zurück. Die Fürsten Italiens suchten eine Ehre darin, von den großen Meistern ihrer Zeit wie von ältern Malern so viel als möglich zusammenzubringen. Im Sammeleifer und in der glücklichen Wahl gingen ihnen zwei der edelsten Frauen ihrer Zeit, die beiden Schwägerinnen Isabella d'Este in Mantua und Elisabetta Gonzaga in Urbino, voran. Und mit den Fürsten wetteiferten die Vornehmen der großen Städte, vor allem die venetianischen Patrizierfamilien, die Gelehrten in den Universitätsstädten, namentlich in Padua, wie eine Anzahl der hervorragendsten Künstler. Sogar einer Spezialsammlung, der großartigen Galerie von Porträts berühmter Persönlichkeiten im Besitz von Paolo Giovio, begegnen wir schon in so früher Zeit. Damals entstanden auch die ersten Werke, die uns über die Kunstsammlungen an einigen Hauptorten Italiens Rechenschaft geben; vor allem das Buch des Venetianers Marcantonio Michiel über den Kunstbesitz in Venedig und im Venetianischen.

Die schlimme Zeit, die über Italien und für einige Zeit auch über die italienische Kunst durch die Einmischung der Fremden in die italienischen Wirren hereinbrach und die in der Plünderung von Mailand und Florenz und im Sacco di Roma durch die französischen und kaiserlichen Heere ihren verhängnisvollen Abschluß fand, wie die Eroberungen durch die Spanier bald darauf hatten für die Kunst doch die eine Bedeutung, daß sie die Länder nördlich der Alpen in engere Beziehung zu der italienischen Kunst brachten und ihre Fürsten zum Teil zu leidenschaftlichen Verehrern und Sammlern von Kunstwerken, namentlich von Gemälden machten. Franz I. von Frankreich, Kaiser Karl V., Heinrich VIII. von England und etwas später Philipp II. und Kaiser Rudolf II. traten mit den größten Malern Italiens in nahe Beziehung und legten den Grund zu den Galerien, die auch heute noch die berühmtesten Bildersammlungen der Welt sind: dem Louvre in Paris, der kaiserlichen Galerie in Wien, der Galerie des Prado zu Madrid. Mit der Begründung dieser Sammlungen wurde der Schwerpunkt des Bildersammelns überhaupt von Italien nach den Ländern von West- und Mitteleuropa verlegt; jene Herrscher und ihre Nachfolger nutzten das Zurückgehen Italiens nicht am wenigsten dazu aus, um ihre Sammelleidenschaft zu befriedigen. Dadurch erfolgte bereits im 17. Jahrhundert eine beinahe systematische Bereicherung der Bildergalerien, die auch an Zahl bedeutend zunahmen, dank der Blüte der Malerei dieser Zeit in den Spanischen Niederlanden, in Holland und Spanien, wie später auch in Frankreich. Damals wurde in England der Grund zu dem außerordentlichen Reichtum an hervorragenden Gemälden im Privatbesitz gelegt, der England vor allen andern Ländern auszeichnet. Der Duke of Buckingham, Lord Arundel und vor allen König Karl I. selbst waren leidenschaftliche Sammler. Für letzteren war namentlich auch Rubens thätig, der selbst einer der eifrigsten und verständnisvollsten Sammler war und in dieser Richtung Heinrich IV. von Frankreich, wie Philipp IV. von Spanien und mehrere deutsche Fürsten glücklich beeinflußte. Unter letzteren gingen bayerische Fürsten voran. Erzherzog Leopold sammelte unter Teniers' Beihilfe als Statthalter der Niederlande eine reiche Galerie,

die nach seinem Tode mit den Schätzen Kaisers Rudolf II. vereinigt wurde. Philipp IV. brachte zum Abschluß, was Karl V. und Philipp II. begonnen hatten, und die Großherzöge der jüngeren Mediceerlinie hatten fast alle ein zielbewußtes Streben im Bildersammeln, denen die Galerien des Palazzo Pitti und der Uffizien ihre Entstehung verdanken. In den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts beginnt Ludwig XIV., der zuerst von Staatswegen Kunst und Handwerk im großen Stil förderte, auch die Vervollständigung der Louvre-Galerie in systematischer Weise.

Das 18. Jahrhundert begann die Ausbeutung der Schätze der niederländischen, namentlich der holländischen Malerei, die oft in den einfachsten Bürgerhäusern aufgehäuft waren, für deren Erhaltung aber die Nachkommen, trotz des wachsenden Reichtums, nur selten ein Interesse hatten. So wanderte allmählich aus Holland eine Fülle der herrlichsten Werke nach Paris und später namentlich nach England. Zahlreiche Privatsammlungen entstanden hier wie dort; aber während sie in England meist in festen Händen blieben, wurden sie in Frankreich bald wieder zerstreut, und was übrig blieb, kam während der Revolution gleichfalls vielfach nach England, dessen Sammler damals schon die Mehrzahl der Meisterwerke der holländischen Schule besaßen. Aus diesen Pariser Versteigerungen, wie direkt aus Holland erwarben die eifrigsten Sammler unter den Fürsten dieser Zeit: Friedrich der Große, August der Starke von Sachsen und sein Nachfolger, die Landgrafen von Hessen und vor allem die Kaiserin Katharina II., die reichen Bilderschätze, welche heute die Museen und Schlösser in Berlin, Dresden, Kassel und Petersburg schmücken.

Das 19. Jahrhundert begann mit der großartigen Vereinigung der Bilderschätze fast aus allen Kulturländern durch Napoleon in den Prachträumen des erweiterten Louvre; freilich nur auf einige Jahre, da die Herrschaft, die auf Gewalt und Unterdrückung begründet war, keinen Bestand haben konnte. Die aus den Plünderungen zusammengerafften Schätze gingen 1814 wieder an ihre Eigentümer zurück, soweit sie nicht heimlich veräußert waren oder aus Gleichgültigkeit nicht zurückgefordert wurden. Durch die Napoleonische Vergewaltigung, wie durch das Vorbild, das Frankreich gegeben hatte, war in den einzelnen Völkern mit dem Bewußtsein ihrer Nationalität auch der Sinn für die alte Kunst und das Bedürfnis der Pflege derselben geweckt worden; es begann daher jetzt ein systematischer Ausbau der Sammlungen und die Begründung derselben, wo Galerien noch nicht vorhanden waren. So entstanden die Galerien von London, Berlin, Frankfurt u. s. f., unter denen die Londoner National-Gallery mit Hilfe sehr reicher Mittel und durch Ausnützung der politischen Abhängigkeit Italiens während seiner Freiheitskriege, wie durch Auswahl aus den unermeßlichen Schätzen im Lande selbst seit dem Jahre 1824 die gewählteste und vielseitigste Bildersammlung der Welt geworden ist. In den letzten Jahrzehnten sind die größeren und kleineren Staats- und Städtischen Bildergalerien in eigenen Bauten untergebracht, würdig aufgestellt und katalogisiert worden. Daneben sind in Italien manche kleinere Sammlungen, namentlich durch Zusammenstellung zerstreuter Bilderschätze entstanden, während die zahlreichen kleinen Privatsammlungen durch die öffentlichen Galerien und namentlich durch die Bildung einer

Anzahl nach Zahl und Kunstwert sehr bedeutender Privatgalerien in den Händen der großen Finanzmänner sehr zusammengeschmolzen sind. Die Mitglieder der Familie Rothschild, die Diamanten- und Goldminenbesitzer Südafrikas, die Trust-Männer der Vereinigten Staaten u. a. Kunstliebhaber, bei denen die Preisfrage nur eine untergeordnete Rolle spielt, haben in neuester Zeit, fast ohne Rücksicht auf die Preise, Sammlungen der auserlesensten Werke, namentlich der holländischen Schule vereinigt, zu welchen besonders die Galerien der englischen Landlords ihre Schätze hergeben mußten. Die Zahl der hervorragenden Gemälde, die nach Amerika gehen, wächst von Tage zu Tage, und bei den Mitteln wie bei dem Geschmack und dem Verständnis an Kunst, das sich rasch auch in weitere Kreise in den Vereinigten Staaten verbreitet, müssen wir uns mit dem Gedanken vertraut machen, daß in wenigen Jahrzehnten ein bedeutender Teil der Bilderschätze im Privatbesitz in Europa über den Ozean gewandert sein wird.

963. Die **Gelegenheit zur Erwerbung alter Gemälde** und die **Art des Erwerbs** waren zu verschiedenen Zeiten nicht unwesentlich verschieden; erst in neuerer Zeit sind beide immer einförmiger und gleichmäßiger geworden. Nachdem sich im Laufe des 15. Jahrhunderts durch Bestellungen bei den Künstlern eine Reihe von Gemälden im Privatbesitz, sowohl in Italien wie in den Niederlanden, angesammelt hatte, wurde ein Erwerben und Abgeben von Bildern allmählich möglich. Dies geschah zunächst nur gelegentlich und unter der Hand. Die Fürsten suchten durch ihre diplomatischen Vertreter in den Besitz wertvoller Gemälde zu kommen, wo sie eine solche Erwerbung für aussichtsvoll hielten; daneben waren die Künstler, die selbst zum Teil eifrige Sammler waren, Sachverständige und Vermittler und nicht selten auch Verkäufer. Da die Kunstgegenstände, auch die älteren Gemälde, damals mit Ausnahme der Pretiosen und der größeren Antiken mehr einen Affektionswert und nur einen mäßigen Geldwert hatten, so beeilten sich manche Besitzer, ihre Schätze dieser Art vornehmen Sammlern zum Geschenk zu machen, um sich ihre Gunst und kleine oder große Vergünstigungen zu sichern. Im Ausgang des 15. und während des 16. Jahrhunderts waren in Italien, neben einzelnen Künstlern, namentlich hohe Geistliche und Gelehrte unter den eifrigsten Sammlern; bei ihrem Ableben bot sich für neue Sammler die günstige Gelegenheit zu Erwerbungen, die namentlich von den Agenten der großen fürstlichen Bildersammler ausgenutzt wurde. Im Norden benützten die Künstler auch die Messen und Märkte, um ihre Ware auszubieten, woraus sich allmählich bis ins 19. Jahrhundert ein nicht unbedeutender Handel entwickelte; so wurde ein beträchtlicher Teil der Dresdener Galerie auf der Leipziger Messe erworben.

Ein eigentlicher Bilderhandel: der An- und Verkauf durch Bilderhändler und die öffentliche Versteigerung von Bildern, entwickelte sich erst im Anfang des 17. Jahrhunderts, und zwar weniger in Italien als in Holland. Die moderne Gestaltung des Handels und das sehr geregelte Auktionswesen in den Niederlanden, namentlich in Holland, erstreckte sich auch auf Kunstsachen, besonders auf Gemälde. Durch die allmähliche Anhäufung von Gemälden in Tausenden von Privathäusern bot sich hier bei den Versteigerungen nach dem Tode, infolge von Bankerotten u. s. f. häufig

die Gelegenheit zu günstigen Erwerbungen. Durch die Zunahme der Zahl und der Bedeutung dieser Auktionen im 18. Jahrhundert wurde auch das Ausland mit daran beteiligt. Seither begann die Auswanderung der alten Gemälde in Holland nach England, Frankreich, Deutschland und nach Rußland. In ähnlicher Weise entwickelte sich das Kunstauktionswesen im 18. Jahrhundert in Paris und seit der französischen Revolution namentlich auch in London. Daneben blühte gleichzeitig und vielfach in Verbindung mit den Versteigerungen ein lebhafter Gemäldehandel, der sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in wenigen kaufkräftigen Händen, namentlich der holländischen, meist in London ansässigen Brüder Nieuwenhuis, konzentrierte.

Der Bilderhandel wurde in dieser Zeit, neben den großen Umwälzungen, die die sozialen und wirtschaftlichen Verhältnisse durch die französische Revolution herbeiführte, zugleich durch die Aufhebung der Klöster und das Eingehen zahlreicher Kirchen außerordentlich gefördert. Dadurch kam eine große Zahl von kirchlichen Gemälden der altniederländischen und altitalienischen, wie zum Teil auch der deutschen Schule auf den Markt, die bisher von den Sammlern nur sehr wenig hatten berücksichtigt werden können. In Italien, wo der Bilderhandel im wesentlichen auf gelegentliche Ankäufe unter der Hand und oft im Geheimen (aber zum Teil im großen Stil, wie die Erwerbungen Augusts III. für die Dresdener Galerie und manche Ankäufe englischer Kunstfreunde) beschränkt blieb, brachte das 19. Jahrhundert, nach dem außerordentlichen Abgang durch die Napoleonischen Beutezüge und die Veräußerungen aus Kloster- und Kirchenbesitz, noch einmal während der großen Finanzkalamitäten infolge der Kämpfe um Freiheit und Einheit Italiens zahlreiche oft sehr bedeutende Gemälde aus öffentlichem wie aus Privatbesitz zum Verkauf, was namentlich für die Bereicherung der National-Gallery in London in ausgiebigster Weise ausgenutzt worden ist. In den letzten Jahrzehnten sind durch die Notlage der Landwirtschaft in England eine Reihe der bedeutendsten altenglischen Gemäldesammlungen zum Verkauf gekommen, wodurch London allmählich an Stelle von Paris zum Mittelpunkt des internationalen Bilderhandels geworden ist. Hier ist in neuester Zeit auch Amerika sehr kaufkräftig und geradezu die Preise bestimmend aufgetreten. An diesen Verkäufen beteiligten sich zahlreiche öffentliche Sammlungen und solche Privatliebhaber, deren Galerien in absehbarer Zeit nicht wieder in den Handel kommen, wie namentlich fast alle Mitglieder der Familie Rothschild, oder die als Stiftungen in öffentlichen Besitz übergehen, wie der Kunstbesitz der großartigsten Sammler im 19. Jahrhundert, Sir Richard Wallace und seines Vaters, des Marqueß of Hertford, und manche Sammlungen in amerikanischem Privatbesitz. Dadurch hat sich der Bestand an guten alten Gemälden, die noch in den Handel kommen, ganz außerordentlich vermindert: in wenigen Jahrzehnten ist er etwa auf den zehnten Teil des früheren Bestandes und vielleicht noch stärker gesunken und gleichzeitig sind die Preise entsprechend gestiegen, bei manchen großen Meistern auf das Zehnfache der um die Mitte des Jahrhunderts gezahlten Summen. Obenein hat sich die Nachfrage nach guten, namentlich nach hervorragenden alten Bildern womöglich noch

gesteigert; durch das, was noch in den Handel kommt, kann nur eine kleine Zahl von Sammlern befriedigt werden. Dadurch wird es den Besitzern, die veräußern wollen oder müssen, möglich, für einzelne gute Bilder so außerordentliche Summen zu erzielen, daß sie damit ihre Bedürfnisse befriedigen und auf den Verkauf ihrer Galerien als Ganzes, namentlich durch Auktion, verzichten können. So kommen Versteigerungen von guten alten Gemälden, selbst in London und Paris, nur noch selten vor, der Bilderhandel ist aber in die Hände einiger weniger reicher internationaler Spekulanten geraten, die meist ohne wirkliche Kunstkenntnisse oder Kunstsinn für eine kleine Zahl leidenschaftlicher, aber schlechtberatener Sammler mit unerschöpflichen Mitteln gute und nicht selten auch mittelmäßige oder selbst schlechte Gemälde zu immer kolossaleren Preisen aufzutreiben suchen, durch die auch die Preise im allgemeinen fortwährend gesteigert werden. Unterstützt werden diese Händler namentlich durch einige, gleichfalls meist internationale Kunstkritiker, die den Sammlern als Sachverständige zur Seite stehen, sich aber zugleich von den Händlern bezahlen lassen.

964. **Der Preis alter Gemälde.** Heutzutage hat so ziemlich jedes gute alte Bild einen hohen Preis, ohne Rücksicht auf die künstlerische Richtung unserer Zeit. Für die heiteren Dekorationsbilder der französischen Schule des 18. Jahrhunderts zahlt man bis zu hunderttausend Mark und gelegentlich selbst mehrere hunderttausend, und ähnliche Preise erreichen die ernsten „Primitiven“: die Gemälde eines Eyck, Memling, Botticelli u. s. f. Die großen klassischen Meister der Italiener, voran Raphael, werden bis zu einer halben Million und selbst zu einer Million bezahlt, obgleich ihre Hauptwerke gar nicht mehr auf den Markt kommen, und nicht viel weniger fordert und bekommt man für ganz hervorragende Werke eines Velazquez oder Murillo, eines Rubens, Rembrandt und Frans Hals, wie für hervorragende Gemälde der holländischen Kleinmeister. Dieser „Marktwert“ berücksichtigt nicht nur den „Kunstwert“, der schwer zu bestimmen ist, sondern rechnet mit allerlei Nebenwerten: mit der dekorativen Wirkung eines Bildes, mit der ansprechenden Darstellung, der schönen Färbung, dem günstigen Format u. a. mehr oder weniger äußerlichen Vorzügen. Wenn man daher sagt, daß heutzutage alle leidlich guten Gemälde ihre Käufer zu hohen Preisen finden, so ist dies in der That fast ohne Einschränkung richtig. Eine gewisse klassische Richtung in der Landschaftsmalerei, deren große Vertreter Claude und die beiden Poussin sind, ist in neuerer Zeit freilich wenig gesucht; aber wenn ausnahmsweise einmal ein besonders gutes Bild dieser Schule auf den Markt kommt, so erzielt es doch meist einen sehr ansehnlichen Preis. Niedrig im Preise und kaum verkäuflich sind dagegen die Gemälde der Maler dritten und vierten Ranges und der Schulen, die nicht aus frischer Anschauung der Natur schöpften, sondern Nachahmer älterer Kunstrichtungen sind, wie die Werke der Bologneser und Franzosen des 17. Jahrhunderts, der Niederländer aus dem vorgeschrittenen 16. und aus dem 18. Jahrhundert u. s. f. Wenn man vor etwa 50 Jahren ein Gemälde von J. van Ruisdael mit 5000 Mark bezahlte, so glaubte man für ein entsprechendes Bild seiner Nachahmer Decker, R. de Vries u. a. wohl 1000 oder gar 2000 Mark ausgeben zu dürfen,

während solche Gemälde heute eher im Preise zurückgegangen sind, entsprechende Gemälde von Ruisdael aber mit 30—100 000 Mark bezahlt werden.

Diese gleichmäßige Wertschätzung der verschiedensten Kunstrichtungen ist überhaupt eine moderne Errungenschaft. Im Anfange des 19. Jahrhunderts wurden die ältesten Schulen höchstens als historische Kuriositäten betrachtet und nur von einzelnen Liebhabern und für geringe Preise gesammelt; die Bilder der französischen Meister des 18. Jahrhunderts wurden sogar noch bis vor 50 Jahren als Werke des „tiefsten Verfalls" betrachtet und erreichten daher nur ganz geringe Preise, während man für die Gemälde der Eklektiker und Manieristen noch hohe Summen zahlte. Sehr eigentümlich ist die geringe Schätzung, die in Holland im vorgeschrittenen 17. und im 18. Jahrhundert im allgemeinen die großen Meister der holländischen Schule fanden: während Italiener aller Art, oft Maler ohne jeden künstlerischen Wert, während die Bilder der vlämischen Schule, die späten manierierten Holländer mit A. van der Werff an der Spitze hoch bezahlt wurden, erreichten die Bilder von Rembrandt, Hals, P. de Hooch, Vermeer, Hobbema, Jacob van Ruisdael u. s. f. mit seltenen Ausnahmen nicht den zehnten, oft nicht den hundertsten Teil der Preise jener Maler und gingen daher rasch aus dem Lande. Allbekannt ist, daß die großartigen Kunstsammlungen Rembrandts, darin etwa sechzig seiner Gemälde, alle seine Radierungen und Tausende seiner Zeichnungen, um weniger als 5000 Gulden versteigert wurden, während sie heute eine Reihe von Millionen erzielen würden. Diese Erscheinung ist um so auffälliger, als wir eine ähnliche Verkennung und Entwertung der Werke ihrer großen Meister in keinem andern Lande bemerken, weder in Italien noch in Spanien oder in Deutschland, selbst nicht in der Zeit der tiefsten Bedrängnis.

In noch früherer Zeit, im 16. und namentlich im 15. Jahrhundert, wurden die Gemälde älterer Künstler oft verhältnismäßig höher als im folgenden Jahrhundert bezahlt, da die Zahl eine weit kleinere und es schwieriger war, sie zu bekommen. Auffällig ist uns heute jedoch, wie viel höher die Ueberreste der Antike, namentlich Kameen und dekorative Schmuckstücke, gewirkte Tapeten u. dgl., geschätzt wurden; man zahlte eben weit mehr den Arbeits- und Materialwert als den eigentlichen Kunstwert. Um ein Beispiel zu nennen, finden wir im Inventar des Lorenzo Magnifico die berühmte Tazza Farnese aus Sardonyx auf 10 000 Goldgulden bewertet, Bilder von Sandro Botticelli und Fra Filippo Lippi dagegen auf 10, ein Frauenbildnis von Domenico Veneziano auf 6 Goldgulden, welches letztere allein heute mindestens 50 000 Mark geschätzt werden müßte. Besondere Vorliebe hatten die italienischen Sammler dieser Zeit für die kleinen Bilder der altniederländischen Schule, nicht nur für den damals schon vor allen geschätzten Jan van Eyck und seine Nachfolger, sondern auch für die späteren Landschaftsmaler, wie Henry de Bles und Joachim Patinier, und für die Maler der phantastischen Spukgeschichten, namentlich Hieronymus Bosch. Die bedeutenderen Werke des letzteren wußte fast alle Karl V. an sich zu bringen, mit denen er seine abgeschiedene Klause im Escurial ausschmückte.

965. **Die Erhaltung und Restaurierung alter Gemälde.** Für die

Frage des Wertes eines Gemäldes ist die Erhaltung desselben von besonderer Bedeutung. Die Zeit und mancherlei Einflüsse von Wärme und Kälte, Feuchtigkeit und Trockenheit, Staub, Rauch, wie allerlei Zufälligkeiten beeinflussen in vielfacher Weise die Erhaltung der Gemälde, sowohl der Malerei wie des Grundes, auf dem dieselbe aufgetragen ist, und des Materials, auf dem sie gemalt sind. Der ungünstige Zustand, in den sie durch solche Einflüsse versetzt werden, macht die Beseitigung desselben, die Restauration, sehr häufig unerläßlich. Es ist bekannt, wie zahllose Bilder durch Restauration in alter und neuer Zeit verdorben sind und noch immer verdorben werden; daher ist die Forderung einer möglichsten Beschränkung der Restauration eine sehr berechtigte. Aber ganz vermeiden läßt sie sich nicht. Schon der Umstand, daß die Leinwand nach etwa hundert oder höchstens zweihundert Jahren brüchig und mürbe wird, und daß manche Hölzer, auf denen die Bilder gemalt sind, durch Wurmfraß, durch Reißen und Werfen so sehr leiden, daß ein Eingriff in solchen Fällen notwendig wird, und daß zufällige oder böswillige grobe Beschädigungen möglichst ausgebessert werden müssen, machen Restaurationen unumgänglich. Wenn man berücksichtigt, daß unter zehn Bilderrestautoren oder solchen Leuten, die sich mit Bilderrestauration beschäftigen, kaum einer wirklich befähigt dazu ist, so wird man die Restauration von Bildern ein notwendiges Uebel nennen und die äußerste Beschränkung derselben fordern müssen. Wenn man aber anderseits sieht, wie viel Uebelständen ein wirklich geschickter und gewissenhafter Restaurator abhelfen kann, vor wie viel Schäden er ein Bild bewahren kann, und wie viel alte Schäden er zu bessern oder ganz zu beseitigen imstande ist, so wird man doch nicht, wie oft geschieht, über das Restaurationswesen im allgemeinen den Stab brechen, sondern gerade die Ausbildung gebildeter und tüchtiger Restauratoren anerkennen und befürworten.

Die Arten der Bilderrestauration und damit auch die Thätigkeit der Restauratoren ist eine sehr mannigfache. Zunächst schon die prophylaktische, das Verhindern des Eintretens von Schäden an den Bildern. Dahin gehört ein regelmäßiges Reinigen: Abstäuben, Abreiben und in großen Zwischenräumen auch ein vorsichtiges Waschen der Bilder mit Gallseife und sorgfältiges Trocknen und Abreiben hinterher. Dahin gehört ferner ein vorsichtiges Regulieren der Wärme und der Feuchtigkeit in den Sammlungsräumen; trockene Wärme, namentlich infolge vom Heizen, schadet fast noch mehr wie starke Feuchtigkeit und zeigt seine Wirkung unmittelbar, auf Holzbilder zuweilen in wenigen Stunden. Die äußeren Schäden, namentlich das Verderben des Materials, auf dem das Bild gemalt ist, also — vom Fresko abgesehen — der Leinwand, des Holzes oder, in seltensten Fällen, des Kupfers, erfordert schon eine sehr eingreifende Thätigkeit und große Erfahrung seitens des Restaurators, bei der die Malerei selbst in der mannigfachsten Weise gefährdet ist. Am einfachsten erscheint das Aufziehen auf neue Leinwand, die Rentoilage, wenn die Leinwand schlaff oder sonst schlecht geworden ist; doch auch hier ist durch das Beschweren des Bildes behufs Aufklebens desselben auf die neue Leinwand, was gewöhnlich durch Plätten mit heißen Eisen oder gar durch eiserne Walzen geschieht, ein Niederbügeln des Farbenauftrags, der dem Bilde einen

wesentlichen Teil seines Charakters nimmt, nur zu häufig. Schwieriger noch ist das Uebertragen auf andere Leinwand, wenn die alte Leinwand mürbe oder verrottet ist oder die Grundierung sich von der Leinwand abhebt; diese wird nach und nach durch Ausziehen der einzelnen Fäden beseitigt. Weit häufiger ist das Uebertragen von den auf Holz gemalten Bildern notwendig, wenn dieses stark wurmstichig oder faul geworden ist, wenn es reißt oder sich wirft und dadurch der Kreidegrund sich hebt und mit der Malerei abfällt. Dies geschieht namentlich in unseren modernen nordischen Sammlungen infolge zu trockener Heizung; während es in England mit seinem feuchten, gemäßigten Klima fast gar nicht vorkommt, leiden die Bilder z. B. in Petersburg so sehr darunter, daß man hier schon lange fast alle solche Bilder, gleich wenn sie nach Petersburg kommen, vom Holz auf Leinwand überträgt. Dies geschieht, indem zunächst die Vorderseite beklebt und aufgezogen wird und dann das Holz oder Metall vorsichtig bis auf den Kreidegrund durch Hobel, Schabeisen, Aetzen u. s. f. abgenommen wird. Diese Prozeduren sind so schwierig und erfordern so viel technische Uebung, daß sie in der Regel von besonders dafür vorgebildeten Tischlern gemacht werden, die zugleich die einfacheren Reparaturen wie das Leimen oder Parkettieren (Anbringung eines Holzrostes auf der Rückseite der Tafel) gebrochener oder geworfener Bildertafeln, die Anfertigung neuer Blendrahmen u. dgl. besorgen. Wo solche Arbeiten häufig vorgenommen werden müssen, sind eigene Ateliers dafür entstanden, so namentlich in St. Petersburg und in Paris; und in diesen Ateliers wird dann meist auch das eigentliche Restaurieren der Gemälde besorgt. Dies hat die große Gefahr, daß die künstlerische Arbeit die sekundäre, die mechanische Arbeit der Tischler aber die Hauptsache wird. Daher pflegen in solchen Ateliers die Leinwandbilder zwar vorzüglich aufgezogen zu werden, aber ohne Rücksicht auf den vom Künstler fein berechneten Farbenauftrag, der durch die eisernen Walzen niedergeplättet wird; auch geschieht die Ausfüllung der Fehlstellen in der Malerei, die sich beim Abnehmen von Holz gar zu leicht ergeben, in mechanischer, liebloser Weise zum Schaden des Gemäldes.

Eine gleichfalls äußerliche Arbeit des Restaurators, die die eigentliche Malerei noch nicht berührt oder nicht berühren sollte, ist die Instandsetzung des Firnisses. Doch wird auch dabei, wie bei der Uebertragung des Gemäldes von Leinwand oder Holz, nur zu leicht auch die Malerei in Mitleidenschaft gezogen. Von den verschiedenen, meist sehr fragwürdigen Arten des Belebens eines trüb gewordenen Firnisses, ohne Abnahme desselben, erfreut sich das von Pettenkofer erfundene Regenerationsverfahren durch Spiritusdämpfe jetzt der weitesten Verbreitung. Doch ist auch dies Verfahren meist nur für kürzere Zeit von günstigem Erfolg und nur bei Harzfirnissen anwendbar, aber auch dann nur, wenn der Firniß nicht zu dick ist, in welchem Falle er nach der Regenerierung speckig und unangenehm glänzend erscheint. Von bestem Erfolg ist das Verfahren, wenn der Firniß durch Feuchtigkeit „schimmelig“ geworden, d. h. mit zahllosen kleinen weißen Rissen bedeckt ist, vorausgesetzt daß er nicht künstlich gefärbt ist. Jedenfalls ist auch dies Verfahren nur mit Auswahl und großer Vorsicht und gleichfalls nur durch einen tüchtigen Restaurator vorzunehmen.

Das eigentliche Restaurieren: das

Abnehmen des alten Firnisses, die Entfernung alter Uebermalungen und Verkittungen, das Ausfüllen von Löchern in der Malerei durch Kitt und Ausmalung, das Beleben der spröden und rissig gewordenen Farbe durch wiederholtes Einreiben mit Firniß, das Abtönen der verschiedenen Retouchen und ähnliche Manipulationen erfordern einen tüchtigen, womöglich von Jugend auf in der Kunst des Restaurierens geübten Maler, der durch scharfes Auge, Geduld und Selbstverleugnung besonders begabt sein und maltechnische wie gewisse kunstgeschichtliche Kenntnisse besitzen muß. Leider haben zahlreiche Sammler selbst an ihre Bilder Hand angelegt, und noch heute ist die Zahl derer, die in einem verschmutzten oder verdorbenen Bilde, das sie billig erwarben, durch eigenhändiges Putzen eine Perle zu entdecken hoffen, nur zu groß. Manche Bilderhändler ruinieren auf diese Weise ihre Bilder, ehe sie sie in die Hand der Restauratoren geben, auch wenn sie nicht selbst die eigentliche Restauration vornehmen. Ebenso gefährlich ist es, wenn Maler, die nicht besonders vorbereitet sind, sich mit der Restauration befassen; sie werden die Bilder regelmäßig, gerade so wie die Laien, verputzen und hinterher übermalen. Gerade das „Putzen" eines Bildes, die Abnahme von Schmutz und Firnis, wie der alten Uebermalungen, verlangt neben der größten Vorsicht zahlreiche Vorkenntnisse und große Uebung. Ob man besser auf trockenem Wege, d. h. durch Reiben mit den Fingern (ein bei Dilettanten sehr beliebtes, besonders gefährliches Verfahren) oder auf nassem Wege, ob mit sog. Putzwasser (Spiritus mit Terpentin und Leinöl verdünnt) oder mit Spiritus oder einer Mischung von Salmiak und Kopaiva (bei ganz altem verhärtetem Schmutz und Rauch) den Firnis abnimmt, kann nur ein guter Restaurator entscheiden. Aber auch ein solcher wird dabei zunächst tastend und äußerst vorsichtig vorgehen, bis er die Natur des Firnisses, der Uebermalungen und der Malerei selbst gründlich erkannt hat; denn bei zahlreichen Künstlern, namentlich solchen, die ihre Bilder mit Lasuren zu vollenden pflegten, ist die Gefahr, daß auch ein Teil der Malerei durch das Putzen angegriffen wird, sehr groß.

Um fehlende Teile des Bildes zu ergänzen, ist natürlich eine genaue Erkenntnis und Nachahmung der Technik jedes einzelnen Künstlers erforderlich. Der Restaurator muß eine auf Generationen fußende Erfahrung haben, sowohl in Bezug auf die Anwendung und Bereitung der Bindemittel wie der Farben, der Firnisse u. s. f. Nach guter alter Art, die die Maler von heute kaum noch aus der Erzählung kennen, muß er seine Oele durch Ausfrieren und andere Mittel selbst reinigen, wenige und reine alte Farben benutzen und unter seiner Aufsicht reiben lassen, während er sich von allem Experimentieren mit neuen Farben und Malmethoden ganz fernhalten soll. Welche Schwierigkeit auch dann noch das Eingehen auf die Malerweise eines jeden Künstlers bietet, welche Selbstlosigkeit und Geduld dazu gehört, bald in dieser, bald in jener Technik nur gerade das, was fehlt, an einem Bilde zu ergänzen, kann nur der ermessen, der lange die Arbeit verschiedener Restauratoren zu beobachten Gelegenheit hatte.

Eine Kunst für sich ist die Restauration und Abnahme der Fresken, die erst seit wenigen Jahrzehnten geübt wird, während die Grundlagen der Restaurationskunst im allgemeinen schon bis zum Anfang des

18. Jahrhunderts zurückzuverfolgen sind. Die mangelhafte Kenntnis der Freskotechnik und die mancherlei Schwierigkeiten in der Freilegung derselben wie in der Abnahme, wo sie nötig ist, haben leider in der Zeit, als in Italien die meisten großen Freskencyklen aufgedeckt wurden, vor etwa 40 bis 50 Jahren, starke Beschädigungen und Uebermalungen zur Folge gehabt.

966. **Die Rahmen.** Die Bedeutung der Rahmen für die Wirkung der Gemälde hat man, bis zum Anfang des Neunzehnten Jahrhunderts, richtig gewürdigt und daher eine besondere Sorgfalt auf ihre Zeichnung und Herstellung verwandt. Dies ist erst in unserer Zeit wieder erkannt worden und beginnt jetzt auch für die neueste Malerei berücksichtigt zu werden. Die ältesten Rahmen, die sich um Altarbilder finden, bilden mit denselben den Aufsatz des Altars und sind demgemäß gestaltet: im Norden mit einem schmalen, gleich aus dem Holz der Altartafel geschnitzten Profil, im Süden als reicher architektonischer Aufsatz. Dieser entwickelt sich in der Frührenaissance als Tabernakel, das in sehr mannigfaltiger, prächtiger Art gestaltet wird; in der Hochrenaissance und im Barock wird daraus wieder ein großer architektonischer Aufbau, zu dem der Altar nur den Untersatz und das Bild den Einsatz bildet. Für das Profanbild, das im Laufe des 15. Jahrhunderts nach den verschiedenen Richtungen sich ausbildete und für die Bildersammler fast ausschließlich in Betracht kam, war der Rahmen, diesseits wie jenseits der Alpen, anfangs ein bescheidener schmaler Leistenrahmen: im Norden mit gotischen Profilen, schrägem Ablauf nach unten, hellschwarz, rot oder marmoriert bemalt und die kleine Hohlkehle am Bilde vergoldet. In Italien ist er mannigfaltiger, bald farbig ornamentiert, bald geschnitzt oder ganz vergoldet, mit tiefliegender flacher Mittelleiste oder mit kräftigem Wulst in der Mitte, der bei Rundrahmen regelmäßig als geschnitzter Frucht- oder Blütenkranz gestaltet ist. Das kleine Madonnenbild, das, ursprünglich für die häusliche Andacht bestimmt, bald auch Sammlungsgegenstand wird, bekommt regelmäßig einen zierlichen, meist sehr reich ausgebildeten Tabernakelrahmen, der für solche Bilder, gelegentlich aber auch für Porträts, noch im 16. Jahrhundert in Anwendung ist.

Mit der Einschränkung der Farbigkeit in der Skulptur und Architektur während der Hochrenaissance werden in Florenz (und unter dessen Einfluß in Mittel- und Unteritalien) leicht getönte Nußbaumrahmen mit teilweiser Vergoldung der geschnitzten Ornamente Mode; und zwar gehen hier solche im Stil der späteren Renaissance mit geraden Profilen und klassischen Ornamenten neben Rahmen mit spielenden Michelangelo-schen Barockformen nebeneinander her, die beide den Bildern, die sie einrahmen, eine ernste, feine Wirkung geben. Venedig und das davon abhängige Oberitalien zieht für seine farbenprächtigen Bilder den Goldrahmen vor, freilich mit tief getöntem Gold und gelegentlich auch mit etwas Farbe daneben. Der einfache Leistenrahmen zeigt am häufigsten das Motiv des Fruchtkranzes auf kräftigem Wulst; daneben findet sich der sogen. Sansovino-Rahmen von wirkungsvollen Barockformen, aus gedehnten übereinandergreifenden Voluten mit Rosetten, Putten, Köpfen und Fruchtgehängen dazwischen. Während die venetianische Malerschule namentlich das Motiv der Fruchtrahmen noch bis in den Anfang des 18. Jahr-

hunderts weiter entwickelte, bildet die klassische Richtung der bologneser Eklektiker einen einfachen, in der Vergoldung meist zu harten, in der Form etwas nüchternen Leistenrahmen aus, der auf die Grundform des Renaissance zurückgeht. Gleichzeitig lassen die Großherzöge von Toskana für ihre mit großem Eifer gepflegte Bildersammlung jene überreichen, brillant vergoldeten Barockrahmen schnitzen, die jetzt namentlich die Gemälde der Galerie des Palazzo Pitti schmücken.

In den Niederlanden entwickelte sich aus dem schlichten, meist schwarz gestrichenen und vielfach mit Goldornamenten geschmückten Rahmen der Spätrenaissance ein sehr mannigfach profilierter polierter Ebenholzrahmen, häufig mit einer kleinen Goldleiste gegen das Bild abschließend. Daneben kommt um die Mitte des 17. Jahrhunderts ein eigentümlicher reicher, vergoldeter Barockrahmen auf, der auf flacher Leiste meist einen kräftigen Früchtekranz zeigt, durchzogen mit dem dem Norden eigenen Schnörkel- und Knorpelornament, in dem durch einzelne Symbole zugleich die Darstellung des Bildes angedeutet ist: durch Waffen und Trophäen das Bildnis eines Kriegers, durch Tauben und Amoretten die Porträts eines jungen Ehepaares, durch Blumen oder Früchte ein Stillleben, durch verschiedene Musikinstrumente ein Bild mit einer musizierenden Gesellschaft u. s. f. Auffallend ist bei diesen Rahmen die Verwandtschaft mit den venetianischen Rahmen des 16. und 17. Jahrhunderts, auch in der matten Vergoldung. Gleichzeitig finden wir neben schwarzen „Leisten“ schlichte glatte, goldene Leistenrahmen für möblierende Bilder und die Gemälde größerer Galerien. Wie uns Abbildungen der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel zeigen, kamen damals schon einheitliche Galerierahmen auf; und zwar nicht ein bestimmter Typus, der in mannigfachster Weise ausgebildet wäre, wie in den Rahmen der Galerie Pitti, sondern ein einförmiger schmaler Leistenrahmen mit geringen Veränderungen für fast alle Bilder.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts bildete sich in Frankreich ein eigener Barockrahmen aus, der bald bestimmend wurde für die Rahmen nördlich von den Alpen und zum Teil auch in Oberitalien. Daraus entwickelte sich, unter Vorgang von Frankreich, der Rahmen der Regence-Zeit, des Rokoko und des Zopfstils für diese Länder. Die Grundform dieses Rahmens ist von vornherein die eines Galerierahmens: nach innen durch Schnitzerei reich verziert und vergoldet, nach außen an allen Seiten glatt, sodaß das Aufhängen anderer Bilder dicht daneben möglich ist. Zur Zeit Ludwigs XIV., der auch als Bildersammler in Frankreich und weit darüber hinaus ein Vorbild wurde, ist dieser Rahmen ziemlich schmal; die innere glatte Leiste, in der Renaissance der wichtigste Teil des Rahmens, ist durch die breite äußere Leiste stark eingeschränkt und kaum breiter wie das zierliche nach innen abschließende Profil mit einem Herzblatt oder ähnlichem Dekor. Die kräftige Schnitzerei auf der Außenleiste mit dem charakteristischen französischen Blatt- und Rankenwerk des vorgeschrittenen 17. Jahrhunderts wird im Anfange des 18. Jahrhunderts leichter und spielender, während der Rahmen selbst breiter wird. Gleichzeitig entsteht eine andere Form des Rahmens, bei der gerade die Ecken und Mitten der breiten Außenleiste mit einem kräftigen Muschelornament, umgeben von stilisiertem

Blattwerk, dekoriert werden, die durch schön geschwungene Linien miteinander verbunden sind. Diese äußerst wirkungsvolle Form des Rahmens, die in mannigfacher reicher Weise ausgebildet wird, bleibt in Frankreich während des ganzen Louis XV.-Stils die herrschende und wird auch in England und Holland fast treu nachgebildet, während in Deutschland das Rokoko im Rahmenwerk sich mannigfaltiger, aber meist auch spielender entwickelte. Die Dresdener Galerie erhielt in dieser Zeit ihren schmalen Rokokoleistenrahmen, der für alle Bilder, mit wenigen Abweichungen, je nach der Größe fast gleichmäßig gebildet wurde. Die magere Form und unruhige kleinliche Dekoration dieser Rahmen ist für den Ausgang des Rokoko überhaupt charakteristisch; die Oelbilder werden immer leerer in der Darstellung und flüchtiger in der Behandlung und treten mehr und mehr hinter dem Pastell und den farbigen Stichen zurück, für die jene Form des Rahmens eine angemessene ist. Die Zeit Ludwigs XVI., an deren Ausgang die Malerei nach einer glänzenden Entwicklung von einem halben Jahrtausend an Altersschwäche erlöschte, findet im Anschluß an die Antike noch einen für das Pastell und den Stich besonders geeigneten zierlichen Rahmen von bescheidenen geraden Formen, äußerst delikater, oft mehrfarbiger Vergoldung und feinem, oft vollendet durchgebildetem Dekor, der sein Vorbild frei in der Antike sucht. Mit dem Absterben der alten Malerei findet auch die künstlerische Gestaltung des Rahmens ihr Ende; das ganze 19. Jahrhundert zeigt in der Bildung der Rahmen eine Geschmacklosigkeit, eine Roheit und Unsolidität der Ausführung und Härte der Vergoldung, die, wie kaum in einem anderen Zweige des Kunsthandwerks, den Mangel an jedem Stilgefühl zum schärfsten Ausdruck bringen. Erst in den letzten Jahrzehnten ist das Verständnis für die Schönheit der alten Rahmen und die Feinheit, mit der darin die Bilder der verschiedenen Zeiten zur günstigsten Wirkung gebracht sind, wieder erwacht. Man hat für alte Bilder wieder passende alte Rahmen zu sammeln begonnen, man hat sie mit mehr oder weniger Treue nachgebildet und auch für die Einrahmung moderner Bilder daraus ein Vorbild zu gewinnen sich bestrebt.

967. **Kopien nach alten Gemälden.** Seitdem alte Gemälde gesammelt werden, sind auch Kopien danach angefertigt worden. In Fällen, wo es nicht möglich war das Original zu erwerben, suchte man oft wenigstens eine gute Nachbildung desselben zu erlangen. Besonders häufig haben Künstler solche für sich hergestellt, die dann später in den Besitz von Sammlern kamen. Gelegentlich sind ganze Serien von Gemälden oder ganze Bilderserien zu einem besonderen Zweck kopiert worden; so entstanden die kleinen durch den Verkauf der Marlborough-Gallery in alle Welt zerstreuten Kopien von David Teniers d. J. nach den Gemälden der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm zu dem Zweck, damit danach Reproduktionen in Kupferstich hergestellt würden. Solche von hervorragenden Künstlern hergestellte Kopien haben noch den besonderen Wert, daß sie uns zeigen, wie jeder einzelne dieser Maler dritte Kunstwerke angesehen und in seiner Weise wiedergegeben hat; dadurch sind, namentlich von Künstlern wie Rubens, Watteau u. a., wieder Kunstwerke entstanden, die in ihrer Art den Originalen kaum etwas nachgeben oder sie selbst übertreffen.

Neben dieser besonderen Bedeutung haben Kopien alter Gemälde den Wert, diese an Orten, wo die Originale nicht vorhanden sind, oder in Fällen, wo diese zu Grunde gegangen oder verschwunden sind, zur Anschauung zu bringen. Heutzutage giebt freilich die Photographie, dank der außerordentlichen Vervollkommnung derselben, in Bezug auf Komposition und Zeichnung meist ein treueres Bild vom Original, als eine gemalte Kopie zu geben imstande ist; doch abgesehen von manchen Mängeln, die den Reproduktionen durch die photographische Maschine noch anhängen und immer anhängen werden, vermag dieses Verfahren die Farben noch nicht wiederzugeben und wird mutmaßlich auch in der Wiedergabe derselben stets sehr beschränkt sein. Die Kopie durch Künstlerhand wird daher stets ihre Bedeutung behalten, ganz abgesehen davon, daß sie allein jedes Gemälde in gleicher Größe und Wirkung wiedergeben kann. Einen Wert werden Kopien aber nur dann haben, wenn sie von wirklichen Künstlern ausgeführt sind. Diese brauchen freilich nicht notwendig im Selbstschaffen bedeutende Maler zu sein; ein im Komponieren wenig begabter Künstler kann gerade in der Wiedergabe alter Meister, im Vertiefen in dessen Eigenart ganz Besonderes zu leisten imstande sein. Nur ist nicht jeder, der „malen" kann, auch zum Kopieren befähigt; was die Kopien über Gebühr in Verruf gebracht hat, sind jene Dutzendkopien, die tausende von Anfängern oder talentlosen Handwerkern, die das „Malen gelernt" haben, zu ihrem Unterhalt jährlich in allen großen Galerien anfertigen und an das unwissende Publikum verkaufen. Ein Anfänger, der selbst noch mit den Schwierigkeiten der Technik zu kämpfen hat, vermag sich am wenigsten in die Eigentümlichkeiten der unter sich so sehr verschiedenen älteren Maler, deren Malmittel und Malweise wir nur sehr ungenügend kennen, hineinzuleben.

Die Schwierigkeit, hervorragende Originale zu beschaffen, und die großen Kosten ihrer Erwerbung haben wiederholt Vorschläge und Versuche gereift, Sammlungen von Kopien nach den größten Meisterwerken anzulegen. Diese sind regelmäßig gescheitert: die Sammlung von Kopien nach Gemälden Raphaels, die Friedrich Wilhelm III. anlegte, führt heute eine bescheidene, fast unbekannte Existenz im Orangeriegebäude zu Potsdam, und die von Thiers als Präsidenten der Republik mit einem Aufwand von etwa 2 Millionen Francs begonnene Kopiensammlung ist gleich nach seinem Tode zu Dekorationszwecken verwendet worden. Vor solchen Kopien aus älterer Zeit wird man sich klar darüber, daß jede Zeit die alten Meister nur mit ihren Augen sehen und mit ihren Mitteln wiedergeben kann; einer neuen Zeit erscheinen sie daher fremdartig und wie durch eine gefärbte Brille gesehen. Der Hauptwert alter Kopien, soweit sie uns nicht etwa verlorene Originale wiedergeben, liegt daher in dem Maler, von dem sie ausgeführt sind, wenn dieser ein hervorragender Künstler war.

968. **Plastische Kunstwerke.** Das Sammeln von Gemälden ist dem Sammeln anderer Kunstgegenstände keineswegs vorangegangen; vielmehr hat das Sammeln mit den Ueberresten der Antike seit dem erwachenden Verständnis für dieselbe im Laufe des 14. Jahrhunderts in Italien begonnen und daran hat sich bald das Erwerben gleichzeitiger Bildwerke, der großen wie namentlich der Kleinplastik, und vereinzelt

auch mittelalterlicher Skulpturen angeschlossen, als das Sammeln von Gemälden, schon wegen Mangel an dafür geeigneten Werken, erst allmählich begann. Die Freude an der antiken Kunst erweckte den Wunsch nach Kopien der berühmtesten alten Bildwerke, den beschränkten Räumen entsprechend vorwiegend im kleinen Maßstab und in Bronze. Die Gießstätten, die um die Mitte des 15. Jahrhunderts in größerer Zahl in Florenz und Padua entstanden, verdanken ihre wesentliche Förderung ganz besonders dieser Nachfrage nach Nachbildungen der Antike. Diese wurden häufig frei kopiert oder an Geräten angebracht, und daraus entwickelte sich rasch die selbstschöpferische Thätigkeit der Gießer, deren kleine Figuren, deren Reliefs und Kußtafeln, deren Geräte, wie Tintenfässer, Leuchter, Handspiegel, Agraffen, Dolchgriffe u. s. f., als Ausstattungsstücke für die Wohnungen und die Tracht der Reichen und Gebildeten bald sehr gesucht und mit den Antiken, Gemälden u. a. Gegenständen zusammen gesammelt und aufgestellt wurden. Ganz besonders geschätzt, wie alle Pretiosen und Gefäße in kostbaren Steinen und Metall, waren die Arbeiten der Steinschneider in Kristall, Onyx oder ähnlichem Gestein, von denen uns nur noch einzelne vollständig erhalten sind, während uns die Ausgüsse in Bronze und Blei, die sogen. Plaketten, wenigstens von dem bedeutenden erfinderischen Talent und der geschickten Komposition dieser Künstler einen sehr vorteilhaften Begriff geben. Werke der großen Plastik wurden dagegen regelmäßig für die Kirchen und Privatkapellen oder als Dekorationsstücke für bestimmte Plätze in Palästen, Höfen und Gärten gearbeitet; sie kamen daher nur gelegentlich, wenn sie von ihrem ursprünglichen Platz entfernt werden mußten, in die Sammlungen, in denen sie während des 15. und 16. Jahrhunderts nur ausnahmsweise vorkommen.

Diesseits der Alpen wurde die Lust am Sammeln für plastische Bildwerke zunächst an den Höfen geweckt, die früh mit Italien in nahe Beziehung traten: zuerst am burgundischen und bald darauf am französischen Hofe, seit Maximilian auch am kaiserlichen Hofe. Mit dem Anfange des 16. Jahrhunderts treten auch die Patrizier der großen Städte, namentlich von Nürnberg und Augsburg, durch ihre Handelsbeziehungen mit Venedig und Florenz als Kunstsammler auf. Durch ihre wie der Fürsten Förderung konnte sich damals auch im Norden, namentlich in Süddeutschland eine blühende Kleinplastik entwickeln. Die Söhne Peter Vischers übten den Bronzeguß, wie sie ihn in Venedig gelernt hatten, während die übrigen Künstler statt in der schwierigen und kostspieligen Bronzetechnik die Figürchen, Porträts oder allegorische Darstellungen, die man von ihnen verlangte, nach alter Gewohnheit in Holz oder Stein schnitzten. Vom zweiten Jahrzehnt bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts entstand eine beträchtliche Reihe zum Teil vorzüglicher kleiner Schnitzarbeiten, namentlich in Buchs und Kehlheimer Stein, die schon damals für die Kunstkabinette der Sammler fast ebenso gesucht waren wie die Prunkgeräte und Schmucksachen der gleichzeitigen Goldschmiede oder die Bronzen, geschnittenenen Steine und mancherlei Schmuckarbeiten der Italiener.

Als im Norden diese Kleinplastik zurückzugehen begann, nahm sie, namentlich im Bronzeguß in Italien, durch Giovanni di Bologna

und einzelne verwandte Künstler von vielfach nordischer Herkunft, in Florenz und Venedig noch einmal einen glänzenden Aufschwung und erhielt sich nahezu durch ein Jahrhundert in Blüte. Die kleinen eleganten Bronzefiguren und Gruppen von Giovanni und seinen Schülern waren von den Sammlern besonders gesucht und gelangten als Handelsware wie als Geschenke der Mediceerfürsten auch in manche Sammlungen diesseits der Alpen. Am reichsten waren sie in dem Kunstkabinett Kaiser Rudolfs II. vertreten, der auch von Werken der deutschen Kleinplastik die größte Zahl zusammenzubringen wußte. Im Wetteifer mit diesen Bronzearbeiten der Italiener entsteht im 17. Jahrhundert im Norden, namentlich in den Niederlanden und in Deutschland, eine reiche Kleinplastik in Elfenbein, deren etwas geleckte und oberflächliche, in späterer Zeit manierierte Arbeiten von den Sammlern jener Zeit besonders gesucht waren. Das Rokoko hat neben Bronzen die eleganten Thonfigürchen von Clodion u. a. Franzosen, vor allem aber die zahllosen Gruppen und Figuren in Porzellan aufzuweisen, in denen die Plastik dieser Zeit, durch Material, Dekor und Format begünstigt, eine ganz eigenartige Nachblüte feiert.

Das Sammeln der großen Plastik beginnt erst mit der Neuzeit. Aus den Trümmerhaufen, in welche die Schrecken der französischen Revolution die Monumente Frankreichs verwandelt hatten, rettete ein einfacher Privatmann, der Augustinerpater Alexander Lenoir, die reichen Ueberreste und stellte sie in dem Musée des monuments français zusammen. Aber diese großartigste aller Sammlungen christlicher Plastik fiel unter der Restauration dem Haß gegen Napoleon zum Opfer; sie wurde überall hin zerstreut und zahlreiche Denkmäler gingen dabei ganz zu Grunde. Nur ein Teil ist in den Louvre gekommen, in dem seit jener Zeit an Werken der französischen Plastik, namentlich der späteren Zeit, und zum Teil auch an italienischen Bildwerken eine hervorragende Sammlung zusammengestellt worden ist. Eine sehr bedeutende Sammlung, namentlich an italienischen Bildwerken der Renaissance, ist während der italienischen Befreiungskriege für das South Kensington Museum in London zusammengebracht; eine Sammlung von gleicher Bedeutung ist erst in den letzten Jahrzehnten für die Berliner Museen gebildet, in der namentlich auch die gotische und die altchristlich-byzantinische Zeit reichhaltig vertreten ist. Aus altem Habsburger Besitz stammt die wertvolle Abteilung der Renaissanceskulpturen in den Kaiserlichen Hofmuseen zu Wien. Gute kleinere Sammlungen befinden sich in der Kaiserl. Eremitage zu St. Petersburg, im Ashmolean Museum zu Oxford, in den Museen zu Lyon, Madrid u. s. f. Von großer deutscher Plastik enthalten das Nationalmuseum in München und das Germanische Museum in Nürnberg weitaus die reichsten und bedeutendsten Sammlungen; nächstdem sind namentlich die Hofmuseen in Wien, das Berliner Museum, das South Kensington Museum, das Schlesische Provinzialmuseum, das Kölner Museum, das Kaiser Wilhelm Museum in Crefeld u. a. m. nach dieser Richtung von Bedeutung.

In den neueren Privatsammlungen findet sich die Plastik in der Regel vereinzelt und als Dekoration angebracht; eine hervorragende größere Sammlung, namentlich von großen und kleinen Bildwerken der italienischen Renaissance, die mit den größten öffentlichen Sammlungen

dieser Art den Vergleich aushält, besitzt Herr Gustave Dreyfuß in Paris. In Italien hat man seit 1868 an verschiedenen Orten das, was an plastischen Werken aus christlicher Zeit in den Palästen und Museen zerstreut war, in besonderen Museen vereinigt. Die großartigste Sammlung der Art ist das Museo nazionale zu Florenz mit den Schätzen der Mediceer; das Museo archeologico im Dogenpalast und das Museo Correr in Venedig, das Museo civico in Mailand, in Brescia, Bologna und Pisa, das Museo reale in Modena, das Museo nazionale in Neapel, der Lateran in Rom enthalten kleinere, nach verschiedenen Richtungen wichtige Sammlungen dieser Art. Die durch Aufhebung der Klöster unter Napoleon vielfach zerstreuten Schätze der mittelalterlichen Kleinplastik sind meist in dieselben Museen gekommen. An Elfenbeinarbeiten besitzt das South Kensington Museum in London den größten Schatz; reiche und wichtige Sammlungen befinden sich außerdem im Louvre, im Museum zu Liverpool, im Berliner Museum, im Museo nazionale zu Florenz, im Museo civico zu Brescia u. s. f.

969. **Schaumünzen und Medaillen.** Eine eigene Gattung der Kleinplastik, die Schaumünzen (Medaillen), die im 15. und 16. Jahrhundert in Italien und bald nach 1500 auch in Deutschland und zum Teil in Frankreich und in den Niederlanden sich entwickelte und im 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts noch eine eigenartige Nachblüte hatte, war von vornherein von den Sammlern bevorzugt. Durch ihren bescheidenen Umfang, durch die bequeme Art der Aufbewahrung wie des Sammelns, durch das Interesse der dargestellten meist hohen und berühmten Persönlichkeiten, eignen sich Medaillen, ähnlich wie Münzen und Kupferstiche, besonders zum Sammeln. In Italien im Anschlusse an die antiken Münzen, namentlich der römischen Kaiserzeit, entstanden, von denen mehrere italienische Medailleure Nachahmungen anfertigten, dienten sie in ähnlicher Weise, wie jene großen Kaisermedaillons, zur Befriedigung der Ruhmsucht der Tyrannen, Condottieren und Gelehrten der Renaissance. Sie wurden als Geschenke an Freunde abgegeben, bei Grundsteinlegungen als Dokumente für die Nachwelt mit vermauert, gelegentlich auch als Schmuck an den Hüten und Mützen getragen oder zur Verzierung an Möbeln, Rahmen und dergl. eingelassen. Bei ihrer Verwandtschaft mit den Münzen, von denen man die antiken schon seit lange sammelte, wurden sie bei größeren Sammlern von vornherein mit diesen aufbewahrt. Nachdem um die Mitte des 15. Jahrhunderts schon eine beträchtliche Zahl meist vortrefflicher Arbeiten, vor allem von der Hand des Vittore Pisano, vorhanden waren, verbreitete sich die Freude am Sammeln derselben auch in weitere Kreise. Die Herrscher in Mantua, Ferrara, Neapel besaßen schon damals namhafte Medaillensammlungen; und im Nachlaß des Lorenzo Magnifico befand sich ein so reicher Schatz davon, daß die allein bewerteten Medaillen in Gold und Silber etwa 3000 Stücke zählten.

Schon früh waren italienische Münzschneider und Medailleure nach dem Norden gezogen; am Hofe des Königs René, am burgundischen Hofe, später bei Karl VII. von Frankreich und Kaiser Maximilian I. fanden sie Beschäftigung in ihrer Kunst. Mit dem Eindringen des italienischen Einflusses in die Kunst des Nordens erwachte hier auch die Lust an der Porträtdarstellung durch

Medaillen, namentlich in den von Italien am stärksten beeinflußten Städten Augsburg und Nürnberg. Im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts entstanden Hunderte von Schaumünzen, meist von Patriziern jener Städte, später auch von Beamten des Kaiserlichen und der fürstlichen Höfe, die freilich in Größe der Auffassung und künstlerischer Freiheit den italienischen Medaillen nicht gleichkommen, aber in treuer Wiedergabe der Persönlichkeit ihnen nicht nachstehen und durch Intimität der Empfindung ihnen zuweilen selbst überlegen sind. Die Vorliebe für die Schnitzarbeit bekunden die deutschen Künstler auch hier, indem sie die Modelle zu den Medaillen in Holz schnitzten und später in weichem Stein schnitten, über die dann die Formen für die Güsse (in der Regel Silber, seltener Bronze) hergestellt wurden. Wie für die Schatzkammern der reichen Patrizier wurden diese Medaillen von vornherein auch für die fürstlichen Münz- und Kunstkabinette gesammelt, in denen sie sich auch mehr oder weniger vollständig erhalten haben, besonders in den Kabinetten von Wien, Berlin, München, Gotha u. s. f. Diese Sammlungen sind meist auch besonders reich an Medaillenmodellen. Das systematische Sammeln der Medaillen, das das 15. Jahrhundert schon gekannt hatte, wurde im Anfang des 19. Jahrhunderts wieder aufgenommen, namentlich durch Privatsammler, unter denen Goethe besonders bekannt ist. Seine jetzt im Goethe-Museum zu Weimar ausgestellte Medaillensammlung beweist, daß er, wie fast alle damaligen Sammler, die Medaillen in erster Linie aus Interesse an den dargestellten Persönlichkeiten erwarb; schöne alte Stücke und spätere Güsse oder selbst Kopien hatten damals fast gleiche Preise, und ob sie die einen oder anderen kauften, hing wesentlich vom Glück der Sammler und von den Orten ab, wo sie ihre Erwerbungen machten. Die bedeutendsten dieser Sammlungen sind durch Kauf oder Schenkung in öffentliche Kabinette übergegangen; die Medaillensammlungen des Museo Archeologico in Mailand, des Museo civico in Bologna und in Brescia, des Museo Correr in Venedig, wie die des Berliner Kabinetts haben dadurch ihre Bedeutung erhalten, während durch alten Besitz und stetige Vermehrung die Kabinette in Paris, Wien, London (British Museum), Florenz (Museo nazionale), Venedig (Dogenpalast), Madrid in erster Reihe unter den Medaillensammlungen stehen.

970. Die **Preise von Werken der Plastik** haben im Laufe der Jahre ähnlich gewechselt wie die der Gemälde; je nach der wirtschaftlichen Lage sind sie bald höher, bald niedriger gewesen. Noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts waren die wertvollsten Arbeiten der Frührenaissance so gut wie unverkäuflich: die schönsten Marmorbüsten von Mino, Desiderio, Rossellino wurden um hundert oder selbst um fünfzig Mark verkauft, während sie heute mit dreißig- bis fünfzigtausend Mark bezahlt werden; die besten Exemplare der Medaillen von Vittore Pisano waren um zwanzig bis dreißig Mark käuflich, während sie jetzt um den hundertfachen Preis nicht mehr zu bekommen sind. Aehnliches gilt auch für die Arbeiten der nordischen Plastik: der Medaillen, Bronzen, Modelle (ein kleines Kehlheimer Relief von Daucher wurde kürzlich mit 70000 Mark bezahlt), und in höherem Maße noch für die großen Schnitzaltäre, von denen das South Kensington Museum noch vor etwa

vierzig Jahren ein paar der schönsten um ganz geringe Preise erworben hat. Die Museen im Lande selbst, wie das Münchner Nationalmuseum und das Germanische Museum, übernahmen dieselben mehr aus Gefälligkeit, weil man für das „alte Gerümpel", das man in den „stilvoll" hergerichteten Kirchen nicht mehr dulden wollte, doch keine Käufer fand. Der verhältnismäßig kleine Vorrat von plastischen Bildwerken im Privatbesitz oder aus Kirchen, der in den Handel gekommen, ist durch die Bildung jener oben genannten öffentlichen Sammlungen, sowie durch Erwerbung von Sammlern, deren Besitz durch ihre Stellung fast so sicher ist wie der der Museen (Fürst Liechtenstein in Wien, der Herzog von Westminster in London, Graf Stroganoff in Petersburg und Rom, mehrere Mitglieder der Familie Rothschild in Paris und Wien u. a. m.), allmählich beinahe erschöpft worden. Selbst die große Menge kleiner Bronzen, die vor einigen Jahrzehnten aus italienischem Privatbesitz in die Hände zahlreicher Sammler gelangte, die französischen Thonstatuetten des 18. Jahrhunderts, und die anscheinend zahllosen Elfenbein- und Porzellanfigürchen befinden sich jetzt der großen Mehrzahl nach in festen Händen, und was an guten Stücken ausnahmsweise noch vorkommt, erreicht schon dadurch außerordentlich hohe Preise. Größere Sammlungen nach dieser Richtung hin noch anzulegen, ist, selbst bei der Aufwendung von großen Mitteln, durch das Fehlen guter Ware im Handel so gut wie ausgeschlossen.

971. Ueber die günstigste **Aufstellung von Kunstwerken**, von Gemälden wie von Werken der Plastik, hat man zu verschiedenen Zeiten wesentlich abweichende Ansichten gehabt. Von vornherein ist das magazinartige Anhäufen der Kunstwerke, gegen das sich erst in neuester Zeit eine ernste Opposition geltend macht, üblich gewesen. Schon in dem kleinen Privatkabinett (scrittojo) des Cosimo de' Medici, das Luca della Robbia mit einem Fries von gemalten und glasierten Fliesen ausstattete, waren Pretiosen und Kunstschätze aller Art aufgehäuft. Aehnliches erfahren wir aus den Inventaren über die Wohnräume des Lorenzo und seines Sohnes Piero, über die Privatgemächer von Elisabeta Gonzaga und Isabella d'Este, wie der vornehmen und gelehrten Familien in Venedig und Padua, über deren Kunstsammlungen uns Marcantonio Michiel mehr oder weniger ausführliche Nachricht giebt. Wie die verschiedenartigsten Kunstwerke, Pretiosen und Kuriositäten, in diesen, oft kleinen Räumen, in denen sie eng zusammengedrängt waren, aufgestellt waren, davon giebt die um 1570 niedergeschriebene Beschreibung, die Borghini in seinem „Riposo" von ein paar berühmten Privatsammlungen seiner Zeit in Florenz macht, eine leidliche Darstellung. Danach waren, um ein Beispiel zu nennen, in einem der Zimmer die Wände in drei Zonen geteilt: unten standen bronzene und marmorne Statuen und Büsten, antike und moderne, zwischen denen Gemälde und einzelne Zeichnungen aufgehängt waren; darüber waren, wohl friesartig, acht Gemälde des Francesco Salviati und zwei Perspektiven des Domenico Barbieri angebracht, und zwischen ihnen standen Bronzefigürchen von Giovanni di Bologna auf zierlichen Konsolen, von denen Stücke von geschliffenen Halbedelsteinen herabhingen; ganz oben, unter der gemalten Decke, hingen ringsum Bil-

der von Andrea del Sarto, Domenico Ghirlandajo und gleichzeitigen Florentinern, getrennt durch kleine Bronzefiguren und Wachsmodelle. Aehnlich war die Anordnung in den andern Sälen bei beiden Sammlern. Neben Kunstwerken kommen auch Musikinstrumente vor, Naturalien und naturhistorische Kuriositäten, Gipsabgüsse nach antiken Werken, nach Michelangelos Figuren der Mediceerkapelle, wie nach der Natur, gewebte Teppiche, Medaillen und Münzen, Pretiosen, Gefäße in Kristall und Halbedelstein, Gold- und Silbergerät, vereinzelt und in Gruppen oder Schränken zusammengeordnet. Von Sammlern, die nur Gemälde oder sonst eine bestimmte Gattung von Kunstgegenständen besaßen, wie Paolo Giovio Porträts berühmter Männer, die auch Isabella Gonzaga in einem besonderen Raume aufgestellt hatte, hören wir nur ausnahmsweise; die meisten suchten von allem Künstlerischen und Wissenswerten etwas zu haben, um sich daran zu freuen und, nicht selten auch, um damit zu prunken.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts änderte sich allmählich die Art der Aufstellung, namentlich bei großen Sammlern und bei dem reichen Hausbesitz, der sich an manchen Orten ansammelte. Die Gemälde waren allmählich durch Umfang und Zahl in den Vordergrund getreten und der Hauptgegenstand des Sammeleifers geworden; auch die Bildwerke, selbst die antiken, die meist in feste Hände gekommen waren und von denen nur selten zufällige Ausgrabungen neue Funde brachten, standen ihnen weit nach. Die Wände der Zimmer überließ man daher regelmäßig den Bildern, mit denen sie, nur mit einer gewissen Rücksicht auf die Größe, vom Paneel bis unter die Decke so eng behangen wurden, daß kaum ein Zwischenraum zwischen den Rahmen blieb. Gelegentlich wurden die Bilder auch in die Vertäfelung eingelassen, die dann bis zur Decke oder fast so weit hinaufgeführt wurde, so daß die fein profilierten Zwischenräume zwischen den einzelnen Bildern die Einrahmung derselben bildeten. Ein solches Bilderzimmer aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist noch im Schloß Rosendahl zu Kopenhagen erhalten. Für ganze Folgen dekorativer Bilder und Gobelins entstand in dieser Zeit in den Schlössern ein eigener langer, schmaler Raum, mit hohen Fenstern an einer Seite, zwischen denen gewöhnlich Statuen aufgestellt waren: die „Galerie", von deren regelmäßiger Benützung für die Aufstellung von Gemälden mit der Zeit der Ausdruck Galerie auf alle Zimmer oder ganze Bauten für Gemälde überhaupt überging. Eine Galerie im ursprünglichem Sinne war die Galerie des Luxembourg, für die Rubens die bekannte Bilderfolge mit der Geschichte der Maria von Medici malte; und für eine Galerie des Louvre begann er die nicht vollendete Folge mit der Geschichte Heinrichs IV. Rubens' Vorbild wurde überhaupt, wie für den Sammeleifer und die Art des Sammelns in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, so auch für die Aufstellung der Kunstwerke und insbesondere der Gemälde in dieser und der nächstfolgenden Zeit von maßgebendem Einfluß. Seine eigenen sehr bedeutenden Sammlungen hatte er in einem Saal mit kleinem rundem Oberlicht in der gewölbten Decke aufgestellt, das der Oeffnung in der Kuppel des Pantheon frei nachgebildet war. Anschauliche Bilder solcher Gemäldesammlungen, in denen die plastischen

Bildwerke und Arbeiten der Kleinkunst frei auf Tischen oder in Schränken aufgestellt zu sein pflegten, geben eine Reihe von Innenansichten vlämischer Meister, namentlich von einigen Künstlern in der Richtung der Francken und von David Teniers, der als Direktor der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm einzelne Säle derselben in verschiedenen Bildern, mit den Figuren des Besitzers und einiger Begleiter als Staffage, malerisch zur Darstellung gebracht hat. Eine Anzahl Stiche und genauer Beschreibungen zeigen, daß diese Art der Aufstellung von Gemälden damals und noch im 18. Jahrhundert fast die allgemeine war. Wir finden sie in den Schlössern von Madrid, in den berühmten englischen wie in den großen italienischen Galerien, in den Galerien zu Düsseldorf, Salzdahlum, Cassel, im Palais des Prinzen Eugen zu Wien (dem „Belvedere"), sowohl in dessen eigener Galerie wie in der kaiserlichen Sammlung, die sie später durch mehr als anderthalb Jahrhunderte beherbergte. Neben den eigentlichen Bilder- oder Statuengalerien, welche letztere namentlich im Vatikan ihre bedeutendste und prächtigste Ausgestaltung erhielten, beginnt aber im Zeitalter des Rokoko auch eine geschmackvolle Dekoration der Wohn- und Prachträume mit einer mäßigen Zahl dekorativer Bilder, Statuen, Ziervasen u. dgl.

Das 19. Jahrhundert hat für die Aufstellung der Bilder behufs besserer Ausnützung der Räume die Beleuchtung durch Oberlicht eingeführt. Sie ist vom Louvre ausgegangen, ist in Frankreich noch jetzt die Regel und ist in England und den Vereinigten Staaten fast allgemein nachgeahmt worden. In Deutschland hat man sich für ein gemischtes System entschieden und damit wohl das Richtige getroffen, wovon man sich auch in Frankreich überzeugt zu haben scheint, da im Louvre soeben eine Anzahl Kabinette mit Seitenlicht für die niederländischen Meister hergerichtet worden sind. Große Gemälde, vor allem die hellen, meist für Kirchenbeleuchtung gemalten Bilder der italienischen und vlämischen Schule wirken in dem etwas matten, zerstreuten Oberlicht günstig, während die intimen Gemälde der alten niederländischen und der holländischen Schule das schärfere Seitenlicht zu genügender Beleuchtung nötig haben. Doch thut man unrecht, die Kabinette regelmäßig nach Norden zu legen, da das bloße Himmelslicht zu kalt und nicht ausreichend ist, um die tiefgestimmten Gemälde der van Eycks und ihrer Schule oder das Helldunkel der Bilder Rembrandts und seiner Nachfolger genügend und vorteilhaft zu beleuchten; sie können das warme Sonnenlicht nicht entbehren, wenn es auch durch die Art der Anbringung der Fenster und durch Vorhänge gemäßigt werden muß.

Die neueste Zeit, deren historische Richtung das systematische Sammeln nach allen Richtungen auch in der Kunst ausbildete, hat auch in der Aufstellung das historische Prinzip zur Durchführung gebracht, oft in strengster und nüchternster Weise, indem die magazinartige Anfüllung der Wände bis zur Decke Regel blieb. Während die Bildersäle des Louvre heute noch diese Art der Aufstellung zeigen, hat die National-Gallery in London im Interesse einer günstigen Betrachtung neuerdings das Prinzip, nicht zwei Bilder übereinander aufzuhängen, zur Durchführung gebracht, und in ähnlicher Weise sind die Bildwerke im Kensington Museum wie im British Museum angeordnet. Auch diese Art der Aufstellung ist für das

Auge nicht befriedigend und fast ebenso ermüdend. Für die großen öffentlichen Sammlungen wird man eine Anordnungsweise anstreben müssen, zu der in einigen großen Privatsammlungen in Paris das Vorbild gegeben ist, indem man wenigstens die hervorragendsten Bilder oder Bildwerke zwar nach Zeit und Schule aber in kleinerer Zahl und in geschmackvollen zeitgemäßen Rahmen in Räumen aufstellt, die mit einigen ganz guten Möbeln und gelegentlich auch mit Gobelins und dekorativen Stücken des Kunsthandwerks im Charakter der Zeit ausgestattet sind, sodaß sie als Ganzes einen vorteilhaften, vornehmen und zugleich der Zeit entsprechenden Eindruck machen, durch den auch die Erscheinung der Bilder und Statuen gehoben wird. Die wesentlich historisch interessanten Werke und die Arbeiten geringerer Künstler wird man daneben, soweit man sie nicht überhaupt ausscheidet, in Galerien und Sälen in einer ähnlichen Weise wie bisher aufstellen müssen, jedoch so, daß das Auge durch die symmetrische Anordnung der Bilder und Bildwerke nach Größe, Farbe, Gegenstand u. s. w. auch von einer Wand mit zahlreichen Stücken einen harmonischen angenehmen Eindruck erhält. Die öffentlichen Sammlungen nach dieser Richtung umzugestalten, wird die Aufgabe der nächsten Jahrzehnte sein.

Kleinkunst

von Julius Lessing

972. Raritäten, Dekoratives. Soweit unsere Kenntnis älterer Kulturperioden reicht, begegnen wir der Neigung, künstlerisch verziertes oder sonst merkwürdiges Gerät zu sammeln und besonders hochzuschätzen, wenn ihm ein gewisses Alter einen Grad von Ehrwürdigkeit verleiht. In den Tempeln des alten Aegyptens und Griechenlands, in den Bibliotheken von Pergamon und Alexandria waren reiche Schätze, deren Stücke mit mythischen Vorgängen in Verbindung gebracht wurden; nicht nur Kunstwerke, sondern auch Naturalien fremdländischer oder fossiler Art. Von dem Kunstsammeln der römischen Cäsarenzeit giebt Petrons Gastmahl des Trimalchio eine ergötzliche Schilderung: die Silberschalen müssen verbeult und abgenutzt sein, um wertvoll zu erscheinen u. s. w. Hiergegen erscheint das andere meistbekannte Beispiel, das Rauben des Verres, der von den Silbergeräten nur die figurierten Teile entführte, wie ein Akt höherer Bildung. Im kaiserlichen Rom schätzte man neben den eigentlichen Kunstwerken jegliche Art mühsamer und kostspieliger Arbeit, bis zu miniaturartigen Spielereien herab, besonders hoch. Eine Sammlung von Ringen mit geschnittenen Steinen war für einen vornehmen Römer selbstverständlich. Byzanz folgte in denselben Bahnen.

An Stelle des hochraffinierten privaten Luxus, der die ganze Erde plünderte, um das Centrum Rom zu bereichern, tritt im Mittelalter die Kirche, welche ihre Bauten, Klosterschulen und Kirchenschätze als vorgeschobene Kulturposten über die ganze Erde verbreitet. Das beschränkte Kunstvermögen dieser Zeit

läßt die wenigen erhaltenen Reste antiker Kunstarbeit besonders wertvoll und sammelnswert erscheinen. Antike Steingefäße, Gemmen selbst weltlichen sogar anstößigen Inhalts, Glasschalen, Münzen bilden den Grundstock der Kirchenschätze. Am meisten erhalten in S. Marco in Venedig, vieles früher in S. Denis; Gemmen in großer Zahl an den Reliquiaren in Aachen, Essen, früher auch in Köln. Geistliche Stiftungen, Klöster, Hospitäler (S. Maria Nuova in Florenz), halbgeistliche Bruderschaften (Scuola S. Rocco in Venedig, Georgsbrüderschaften in Elbing u. a. A., die schwarzen Häupter in Riga) sammeln große Bestände. Geistliche und weltliche Fürsten haben Reliquiensammlungen, deren gemalte Inventare und gedruckte Heiltumsbücher zum Teil erhalten sind; das des Albrecht von Brandenburg in Aschaffenburg. Von den Schätzen weltlicher Fürsten, Hof von Burgund, geben Inventare Kenntnis. Aus etwas späterer Zeit das gemalte Inventar des bayrischen Schatzes von Hans Mielich.

Mit dem erstarkenden Bürgertum treten im XV. Jahrhundert als Sammelstätten die städtischen Rathäuser ein, ebenso die Zunftstuben, Gewerkschaften, Schützengilden. Man bewahrt die Meisterstücke der in die Zunft Eintretenden, und so bilden sich geschlossene Reihen, die zum Teil Jahrhunderte weitergehen. In das Ratssilber stiften die Bürger ältere und neuere Stücke ihres Besitzes, so daß das Ratssilberzeug ebenfalls die Arbeiten mehrerer Jahrhunderte umfaßt.

In den fürstlichen Familien werden die Waffen der Vorfahren, die, auf den Leib gearbeitet, mit dem Tode des Besitzers unbrauchbar werden, aufbewahrt; dazu Prunkgerät jeder Art, das bei Hochzeiten oder feierlichen Gelegenheiten in die Familie gekommen ist. Die Schatzkammern in Wien, München, die Armeria in Madrid, Schloß Rosenburg in Kopenhagen. Die Ambraser Sammlung des Erzherzogs Albrecht auf Schloß Ambras in Tirol ist schon eine bewußte Sammlung.

Im XVI. Jahrhundert besitzt jede bürgerliche Patrizierfamilie altes künstlerisches Familiengut, das sie fleißig vermehrt. Die Erschließung der neuen Welt weckt lebhaft den Wunsch nach fremdländischen Naturalien (Dürer sammelt für Pirkheimer in Venedig), die Handelsbeziehungen bringen italienische, spanische, orientalische Kunstwaren nach Deutschland und umgekehrt deutsche Waffen, Uhren, Instrumente, Kupferstiche, selbst Krüge und Messingschüsseln in die südlichen Länder.

Bei der Aufdeckung der altrömischen Trümmerstätten werden Werke der antiken Kleinkunst zunächst nur in geringer Zahl gefunden oder nicht hinreichend beachtet. Zunächst nur Münzen und Gemmen.

Es entstehen die fürstlichen Kunstkammern, in denen die Rarität gleichwertig neben der Kunst steht. Im XVII. Jahrhundert überwiegt in diesen Kunstkammern die kleinliche Spielerei, man baut „Schreibtische“ und ähnliches (heute als Kunstschränke bezeichnet), die ein ganzes Museum von Kleingerät umfassen. Hauptstätte Augsburg, Philipp Heinhofer, der Erbauer des Pommerschen Schrankes und vieler anderer 1590—1620.

In der Blütezeit der Niederlande werden ältere und neuere Werke der Kleinkunst als gleichberechtigt neben den Gemälden gesammelt. Vielfache Darstellungen solcher Sammlungen auf Bildern des XVII. Jahrhunderts; Rem-

brandt, ein eifriger Sammler. Als neues, sehr begehrtes Gut tritt das chinesische Porzellan hinzu.

Im Ende des XVII. Jahrhunderts wird im Gebiete des Kunstsammelns Frankreich führend. Mazarin, dessen Sammlungen Louis XIV. übernimmt. Seltene Kostbarkeiten erzielen phantastische Preise, wie dies Verkaufsbücher der Kunsthändler jener Zeit ausweisen.

Das Meiste, was man sammelt, sind allerdings gleichzeitige Arbeiten, Prunkstücke von Porzellan, Bronzen, Dosen 2c., besonders beliebt chinesisches Porzellan und japanischer Lack, die höchst kostbar gefaßt werden.

Um 1750 lenkt die Aufdeckung von Pompeji den Blick sehr lebhaft auf die antike Kleinkunst. Frankreich und England beginnen mit Rücksicht auf historische Kenntnisse zu sammeln, in erster Linie sucht man die griechisch-römische Antike, sodann die in ihren Formen sich anschließende Renaissance. Für das Mittelalter ist kein Verständnis vorhanden, die Kirchenschätze werden von der Revolution gedankenlos eingeschmolzen. Erst mit der romantischen Periode nach 1810 erwacht das Verständnis für mittelalterliche Kunst. Die vornehmen Engländer, welche ihre vorgeschriebene Bildungsreise durch Europa machen, bringen große Massen von Werken der Kleinkunst aus Italien, Deutschland, Schweiz nach England, nachdem sie schon während der Revolution dem flüchtenden französischen Adel die Porzellane von Sevres und verwandte Kostbarkeiten abgekauft hatten.

Das wissenschaftliche Sammeln von Werken der Kleinkunst als kulturhistorisches Material beginnt in Frankreich. Der Maler Alexander Lenoir rettet noch während der Revolution Grabmäler und ähnliches aus den zerstörten Kirchen, Willemin publiziert die Denkmäler, du Sommerard begründet 1830 das Musée Cluny, Sauvageot schenkt 1856 seine Sammlung von Werken der Kleinkunst an das Louvre, das aus alten Beständen der Krone und der Kirche reiche Schätze in der Gallerie d'Apollon vereinigt. In Deutschland entsteht als erste kulturwissenschaftliche Sammlung 1852 das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg durch Aufseß. Aus dem mehr praktischen Bedürfnisse, Vorbilder für das Kunstgewerbe zu schaffen, entsteht um 1855 in London das South Kensington-Museum. Das Bayrische Nationalmuseum in München 1867 gebildet. Alle Sammlungen von Belang haben sich aus alten Beständen entwickelt, die je nach örtlichen Bedürfnissen mehr in lokalgeschichtlicher, kulturhistorischer oder kunstgewerblicher Richtung ausgebildet sind. So die Hofmuseen in Wien, das Kunstgewerbemuseum in Berlin, die Museen in Kassel, Dresden, Braunschweig, das Bargello in Florenz erst neuerdings zusammengestellt, das Reichsmuseum in Stockholm, Amsterdam 2c. Völlig im Zustande des vorigen Jahrhunderts verblieben sind das Grüne Gewölbe in Dresden, die Schatzkammer in Moskau. Durch machtvolle Ankäufe und die Funde in Südrußland ist Petersburg von großer Bedeutung geworden, durch intelligente Arbeit sind neue Schöpfungen in Zürich und Hamburg schnell zur Blüte gelangt. Es giebt jetzt kaum eine größere, ja auch nur mittlere Stadt in Europa, die nicht eine Art von Museum besäße, zunächst von lokalen Altertümern, dann aber auch von zufällig geschenkten oder erworbenen Werken der Kleinkunst; hiermit vereint, häufig sogar daneben, sind spezifisch kunstgewerbliche Sammlungen an unzähligen Orten. Die

Werke griechisch-römischer und auch ägyptischer Kleinkunst sind zumeist den Sammlungen klassischer Plastik angeschlossen, Hauptstätte für Römisches das Museo nazionale in Neapel mit den Funden von Pompeji und Herkulanum, für Griechisches das British Museum (jetzt auch Athen), für Etruskisches Florenz. Prähistorische Funde werden als besondere Gruppe behandelt und sind in unzähligen Lokalsammlungen verstreut, die reichsten im skandinavischen Norden, Kopenhagen, Stockholm. Ethnographisches Material systematisch in großem Umfange in Berlin, sodann im British Museum; auch in Leipzig und Leyden. Indische Kunst im India Museum in London. China und Japan noch nirgends würdig gesammelt, vieles im Johanneum in Dresden, Sammlung Grandidier und Cernuschi in Paris. Persien und Vorderasien nur zerstreut.

An Stätten großer Industrien oder Verwaltungen schließen sich Spezialsammlungen an, die Gobelins in Paris, die Arrazzi in Florenz, die keramische Sammlung in Sevres, Textilsammlungen in Lyon, Crefeld, die größeste in Berlin.

Waffensammlungen als besondere Gruppen im Musée d'artillerie in Paris, Armeria in Madrid, Zeughaus in Berlin, oder im Anschluß an historische Sammlungen, Tower in London, Hofmuseen Wien, Johanneum in Dresden.

In gleicher Weise hat sich der Sammeleifer der Privaten für ältere Werke der Kleinkunst gesteigert. Fast jedes Stück älterer Arbeit gilt bereits als sammelnswert.

Der Grund für diese Erscheinung ist wohl darin zu suchen, daß der Fabrikbetrieb mit Maschinenwesen dem modernen Gerät den Reiz der individuellen Handarbeit genommen hat. Diesen sucht und findet man in älteren Stücken selbst grober, sogar bäurischer Arbeit.

Bei der Wertschätzung dieser Arbeit folgt der Einzelne viel weniger, als er es wahrhaben möchte, seinem persönlichen Geschmack, sondern ist von Zeitströmungen abhängig. Als nach 1860 der Renaissancegeschmack für unsere Neubauten herrschend wurde, suchte alle Welt nach den Krügen, Majoliken 2c. dieser Zeit, dann kamen die Porzellane und Krüge des Rokoko, alsdann die um 1860 noch völlig wertlosen Stücke des Empire an die Reihe, während die lediglich dekorativen Stücke der Renaissancezeit zur Zeit schwer verkäuflich sind. Die Werke antiker Kleinkunst, die um 1800 die einzigen ganz hochgeschätzten Stücke waren, wurden um 1870 von den Privatsammlern völlig vernachlässigt und heben sich erst jetzt wieder im Preise zugleich mit der Vorliebe für das klassizierende Empire.

Von dieser schwankenden Bewegung einigermaßen ausgenommen sind die Stücke ersten Ranges von ganz hervorragender künstlerischer Bedeutung. Aber auch diese steht nicht absolut fest. Goethe und seine Zeit schätzten an den Majoliken die Darstellungen, die auf Stiche von Rafael und Genossen zurückgehen; dagegen schätzen und bezahlen wir am höchsten die rein dekorativ erfundenen Stücke und die Werke primitiver knospender Kunst, Stücke die man noch vor 30 Jahren einer Aufstellung nicht für würdig erachtet hätte.

Aber, obgleich unser Urteil befangen sein mag, so nimmt doch zweifellos das Verständnis für die Qualität der Ware in hohem Maße zu und es werden für Stücke erlesener Güte, gleichviel welcher Periode, phantastische Preise bezahlt. Die gute Ware innerhalb der Kleinkunst verschwindet in einer für den Sammler erschreckenden

Weise vom Markt. Die Museen legen in jedem Jahre große Massen fest, ebenso die unerschütterlich reichen Familien. Selbst in Städten von früher unerschöpflich erscheinendem Reichtum wie Nürnberg, Augsburg, Danzig versiegt der Kunsthandel. Der Kunsthandel konzentriert sich immer mehr in einzelne Hauptstädte und dort sogar in die Hände weniger Händler. Am meisten Leben entfaltet er in Paris. Das französische Gesetz sucht künstlerische Massen, an denen Minderjährige beteiligt sind, nicht auf Taxen hin, sondern durch Versteigerung zu verwerten, führt dort fortwährend Nachlässe auf den Markt; in England machen die neuen Erbschaftssteuern vielfach alten Familienbesitz an Kunstwerken flüssig.

Der Kunsthandel schiebt die irgendwo auftauchende Ware derart, daß jedes Land, ja selbst jeder einzelne Sammler nach seinem Geschmack bedient wird. Die Art der Darstellungen, ob kirchlich oder weltlich, das Format mit Rücksicht auf die Größe eines Pariser Zimmers oder eines englischen Schlosses, Nebenumstände wie die Wappen oder angebrachten Portraits spielen in der Wertabmessung eine erhebliche Rolle. Für ein modernes Zimmer ist ein großer Schrank weniger wert, als ein kleiner von derselben Güte; ein Service muß die nötige Anzahl von Tellern, ein Stoff die nötige Länge für einen Stuhlbezug haben u. s. w.

Bei den unerhört hohen Preisen, welche die Altertümer erzielen, setzt naturgemäß die Fälschung mit aller Macht ein. Man benützt für die Fälschungen mit Vorliebe ältere an sich wertlose Stücke, die man aufarbeitet, ein alter tiroler Küchenschrank wird in gotischem Ornament nachgeschnitzt, ein glatter Zinnteller reich getrieben, ein glatter Harnisch mit Wappenbildern geätzt, glatte Buchdeckel mit Zieraten gepreßt oder bemalt. Wertlose Bruchstücke werden zu vollen Möbeln ergänzt, Fragmente von verschiedenen Stücken mit allerhand Nachhilfen zu einem Prachtstück zusammengebaut. Hierdurch wird die Kontrolle sehr erschwert, aber selbst völlig neue Fabrikate werden oft mit solchem Geschick hergestellt und in einen scheinbar alten Zustand versetzt, daß sogar gewiegte Kenner zeitweilig getäuscht werden. Solche Fälschungen werden nicht selten an den Orten vorgenommen, aus denen die alten Sachen stammen, es werden hierbei die alten Thongruben und sogar die alten Formstempel benutzt und selbst was an Handarbeit hinzukommt, ist so stark mechanisch, daß die ästhetischen Merkmale der Fälschung fast ganz entschwinden und von den technischen nur sehr wenige übrig bleiben.

Die Merkmale, nach denen die Anfänger unter den Sammlern zunächst schauen, die Marken und Stempel, lassen sich natürlich ebenso fälschen; auch die Herkunft der Stücke besagt sehr wenig, da sich immer Paläste, Klöster und Bauernhäuser finden, in denen ein Händler seine Ware einmieten kann. Auch das meistgeschätzte Beweismittel, „daß die Ware für diesen Preis modern nicht herzustellen sei“, ist höchst trügerisch. Der Holzschnitzer hat einen Schemel für den angemessenen Preis von 100 Mark an den Händler geliefert, dieser macht ihn künstlich alt aussehend und verkauft ihn an den Liebhaber für 500 Mark, der Betrug wird erkannt und der Schemel wird für 30 Mark an einen Trödler verkauft und dort „entdeckt“ ihn der neue Liebhaber für 50 Mark. Ebenso unzuverlässig sind Fund- und Ausgrabungsberichte. In den rhei-

nischen Städten übergeben die Händler gefälschte römische Münzen an die Erdarbeiter zum Verkauf, von den Anwohnern der römischen Ruinen ganz zu schweigen. Aegypten, Griechenland, Kleinasien sind in gleicher Weise verseucht.

In diesem Kampfe der Fälscher gegen die Sammler giebt es kein Schutzmittel, als das Erwerben möglichst großer Kenntnisse. Für den nicht ganz Sicheren leistet ein erfahrener Händler, der die Garantie für die Echtheit der Stücke übernimmt, wesentliche Dienste. Wer dagegen bei kleinen Händlern trouvailles machen will, ist der am meisten gefährdete.

Das Ueberhandnehmen der Fälschungen verleidet bereits auf vielen Gebieten das Sammeln. Wenn es die Liebhaber dahin führt, ihre Mittel statt unverstandener Weise für zweifelhafte Antiken, lieber in verständiger Weise für geschmackvolle, moderne Arbeiten auszugeben, so ist dies jedenfalls ein Vorteil für alle Teile.

Anweisungen, in welcher Art man sammeln solle, lassen sich nicht aufstellen. Die Museen werden stets von lokalen Bedingungen zum Teil zufälliger Natur abhängig sein. Aber die Fähigkeit, sich von Modeströmungen fernzuhalten und Stücke zu erwerben, die im Privathause nicht verwendbar sind, ermöglicht ihnen eine systemastische Ausbildung. Dagegen wird ihnen das Sammeln dadurch erschwert, daß ihr Gebiet sehr groß ist und daß sie nicht beliebig abstoßen und tauschen können, um Minderwertiges durch Gutes zu ersetzen. Durch letzteres Verfahren werden Privatsammler, die sich auf gewisse Gruppen beschränken, schneller und vorteilhafter etwas Gutes und Geschlossenes erringen. In diesem Betriebe entwickelt sich der Liebhaber leicht zum Händler (amateur marchand). Die größeste, systematische aber durchaus nicht einwandsfreie Privatsammlung der letzten Jahrzehnte war die des Kunsthändlers Spitzer in Paris, deren Versteigerung über 18 Millionen brachte. Von den kolossalen Sammlungen der Familie Rothschild beginnen einzelne Gruppen durch Vermächtnis an Museen überzugehen.

Die meisten Privatsammler wollen kein Museum bilden, sondern ihr Haus schmücken. In Frankreich ist das cabinet d'un amateur typisch, eine malerische Zusammenstellung von köstlichem alten Gut, zumeist ohne Beschränkung auf bestimmte Gruppen oder Perioden. Wandteppiche, Getäfel, alte Möbel bilden den Hintergrund, Glasschränke sind nur sparsam eingefügt. Im Salon hat die Dame des Hauses Porzellane an den Wänden und kleine Kostbarkeiten in Glaskästen (objets de vitrine), die sich nicht sammlungsartig vordrängen dürfen. In England ist der alte Besitz durch den Palast, das Landhaus dekorativ verteilt, die große Hall ermöglicht die Aufnahme ganz großer Dekorationsstücke. In Deutschland beginnen jetzt vornehme Liebhabersammlungen. Daneben viel lokaler halbwissenschaftlicher Sammeleifer für bestimmte Gruppen von mäßiger Kostbarkeit. Hauptstützen des Sammelns sind die Künstler, welche viel reisen, an abgelegenen Stellen kaufen, ihre Ateliers schmücken und gelegentlich wieder verkaufen. Aus ihnen werden, besonders in Italien, vielfach berufsmäßige Händler.

Der Stil des Ateliers, welches alles aufnehmen kann, was malerisch wirkt, hat sich mit 1870 in unberechtigter Weise in die Wohnräume eingedrängt; schließlich auf Kosten des Behagens und der Gesundheit.

Wer nicht museumsartig, sondern für sein Haus sammelt, soll stets davon ausgehen, daß jeder Raum mit seinen Möbeln und Gerät dem Bedürfnisse des modernen Menschen entsprechen muß, er soll von alten Stücken nur das hineinnehmen, was entweder benutzbar ist oder sich dekorativ einordnet, hierbei soll lediglich das künstlerische Wohlgefallen, nicht aber historische Rücksicht den Ausschlag geben. Der Privatmann soll ferner nur das kaufen, was dauernd anzuschauen ihm wirkliche, im Verhältnis zur Ausgabe stehende Freude macht. Kauft er ein Stück der Billigkeit wegen mit Hoffnung auf Gewinn, so muß er sich auch Verluste gefallen lassen.

Fälscherkünste

von **Victor Ottmann**

973. **Die hohe Wertschätzung,** deren sich alte Kunstobjekte erfreuen, führt in Sammlerkreisen häufig zu Uebertreibungen, die mit der wahren Liebe zur Kunst wenig gemein haben und auf das Gebiet einer Kuriositätenliebhaberei von zweifelhaftem ästhetischen Wert hinüberführen. Sicherlich zeugt es von Pietät und künstlerischem Interesse, den Erzeugnissen des alten Kunstfleisses volle Aufmerksamkeit und Pflege zu teil werden zu lassen, solche Sammler aber, vor deren Augen die Kunstobjekte nur dann Gnade finden, wenn sie alt sind oder für alt gehalten werden, bilden mit ihren rückschauenden Tendenzen geradezu ein reaktionäres, kulturhemmendes Element. Sie verschließen sich vor dem Schaffen der Gegenwart und lassen den Lebenden nicht ihr Recht werden, obwohl häufig ein kleiner Teil der fabelhaften Summen, die der Kuriositätenjagd zum Opfer fallen, hinreichen würde, eine Menge schöner und edler, wenn auch gerade nicht durch hohes Alter ausgezeichneter Werke zu erwerben.

Uebrigens hat sich die Gilde der Altertumsschnüffler in den letzten Jahrzehnten stark vermindert, dank der entschiedenen Hebung des Geschmacks, die auf allen Gebieten des Kunstgewerbes und zwar sowohl bei den Produzenten wie bei den Konsumenten konstatiert werden kann. Aber es geschieht immer noch des Wunderbaren genug. Wer jemals Streifzüge durch die Gewölbe der größeren Antiquitätenhändler in Deutschland, Oesterreich, Italien, Frankreich, Holland 2c. unternommen hat, die Fachpresse liest und sich von Antiquaren und Kennern dies und jenes aus ihrer interessanten Praxis erzählen läßt, der gewinnt einen Einblick in die eigentümlichen Passionen der internationalen Sammlerwelt und sieht mit heiterem Staunen, wieviel Geld, Scharfsinn und rastlose Geschäftigkeit oft aufgeboten wird, um Dingen nachzujagen, deren Wert fast ebenso imaginär ist wie derjenige gewisser Briefmarken, für die so mancher in schöner Begeisterung ein Vermögen anlegt. Selbstverständlich ist hierbei zwischen wissenschaftlichem und dilettantenhaftem Sammeln zu unterscheiden. Es kommt oft genug vor, daß unsere Museen ein altes Kunstobjekt trotz seinem minimalen

oder überhaupt nicht vorhandenen ästhetischen Wert zu namhaftem Preise erwerben, dann sind aber wohlüberlegte Gründe dafür maßgebend, vielleicht weil das Werk ein wichtiges Glied in der Kette der Kunstentwicklung darstellt.

Die Menge der Liebhaber, die dadurch gesteigerte Nachfrage und die erzielten hohen Preise einerseits, andererseits aber die verhältnismäßig kleine Anzahl echter Altertümer und die Schwierigkeit, sie zu beschaffen — alle diese Umstände brachten natürlich in den Köpfen spekulativer Antiquare und ihrer Helfer sehr bald den Gedanken zur Reife, durch Anwendung schlauer Kniffe und Mittel den Umsatz zu steigern und dafür zu sorgen, daß immer genug Ware auf dem Markte wäre. Ohne ein bißchen „corriger la fortune", und manchmal sogar ein bißchen viel, geht es da nicht ab. So lange es Kunstsammler giebt, so lange hat es stets Kunstfälscher gegeben und wird es niemals daran fehlen. Aber man muß es den Fälschern nachrühmen, daß sie es verstanden haben, mit ihrer Zeit fortzuschreiten und stets „auf der Höhe" zu bleiben. Ihre Kunstfertigkeit durchläuft alle Etappen vom einfachen Kunstgriff an, dem zarten „Nachhelfen" und „Restaurieren", bis zum kompliziertesten Mechanismus, bei dem die Erfahrungen vieler Generationen und die Errungenschaften der modernen Technik zusammenwirken müssen, um die Illusion vollkommen zu machen. Wir gebrauchen das Wort „Fälscherkunst" durchaus nicht im ironischen Sinne, denn die Hersteller von gefälschten Altertümern müssen thatsächlich einen ebenso hohen Grad von Kunstfertigkeit wie von umfangreichem historischen Wissen besitzen, wenn sie es erfolgreich wagen wollen, nicht bloß harmlose Fexe, sondern geschulte Kenner zu dupieren.

Es ist erstaunlich, mit welcher Umsicht die Industrieritter vorgehen, um dieses erhabene Ziel zu erreichen, und die moderne Kunstgeschichte kennt genug Fälle, wo die Fälscher thatsächlich als Künstler oder Kunsthandwerker bedeutenden Ranges einzuschätzen sind. Man wird sich nun fragen, warum so befähigte Kräfte sich auf Fälschungen verlegen, anstatt im ehrlichen Tageslichte selbständige Kunstwerke zu schaffen? Der Grund liegt eben in der beklagten, lächerlichen Ueberschätzung des A l t e n. Macht der Fälscher eine hübsche Thonfigur und bietet sie als eigenes Werk an, so wird er unter Umständen keine 50 Mark dafür bekommen, verwendet er aber seine Geschicklichkeit darauf, die Technik der Tanagrafiguren nachzuahmen, und „findet" er dann sein eigenes, so maskiertes Werk, dazu ferner den (nur selten fehlenden) Liebhaber, so erzielt er leicht eine beträchtliche Summe. Darin liegt das Verführerische für den Fälscher, und das wird nicht eher seinen Reiz verlieren, als bis man an alte Kunstobjekte keinen anderen Maßstab legt, wie den der Schönheit und kunsthistorischen Wichtigkeit. Selbstverständlich sollen Gegenstände, an die sich bedeutungsvolle geschichtliche Erinnerungen knüpfen, von dieser Regel ausgeschlossen sein.

Allen Angeführten und Betrogenen möge es zum Trost gereichen, daß es nach dem interessanten Buche des französischen Kenners Paul Eudel: „Le Truquage" (deutsch von B. Bucher: „Die Fälscherkünste", Leipzig, 1885) „keine berühmte Sammlung giebt, die nicht ungeachtet der Kenntnisse und der Vorsicht der Konservatoren notorisch falsche Stücke besäße — das Cabi-

net des médailles an der Pariser Nationalbibliothek nicht ausgenommen.“ Eudel weist mit Recht darauf hin, von welcher antiken Sinneseinfalt gerade manche Gelehrten sind und wie sie in ihrer Arglosigkeit alle Welt für so redlich halten, wie sie selbst sind, und deshalb weit häufiger den Fälschern ins Garn laufen als ein routinierter, sozusagen mit allen Wassern gewaschener Antiquitätenhändler.

Im Nachfolgenden wollen wir einen flüchtigen Blick auf die Hauptspezialitäten der Fälscherkunst werfen, wobei wir jedoch nur wirkliche Kunstobjekte, nicht die vielen Kuriositäten und Spielereien ins Auge fassen.

974. Gemälde. Wollte man sich an die Arbeit machen, nur die berühmtesten Fälle von Täuschungen mit Gemälden zusammenzutragen, so würde man leicht einen stattlichen Band damit anfüllen. Auf diesem Gebiete hat sich die Unternehmungslust der Fälscher immer am liebsten getummelt, aus dem einfachen Grunde, weil hier, bei geschicktem Operieren, die Gewinne eine schwindelnde Höhe erreichen. Die besten Tage der Bilderfälscher sind zwar vorüber, da die kunsthistorische Quellenforschung zu viele Erkennungszeichen der Echtheit zu Tage fördert und das Mißtrauen gegen die plötzlich auftauchenden, noch ganz unbekannten Meisterwerke zu stark um sich gegriffen hat, trotzdem aber machen die Fälscher und ihre Zwischenhändler immer noch recht hübsche Geschäfte.

Das Nachahmen alter Meister erfordert bedeutende künstlerische Fähigkeiten und kunstgeschichtliche Kenntnisse sowie die Anwendung einer Menge raffinierter Trics. Selbstverständlich suchen sich die Fälscher nur solche Meister aus, deren Technik nicht allzu schwierig ist. Das erste Erfordernis ist alte, der Zeitepoche entsprechende Malleinwand. Der Fälscher verschafft sich zu diesem Zweck irgend ein minderwertiges Bild derselben Zeit, wäscht die Farbe ab und hat nun einen „echten“ Malgrund, auf dem er wacker drauf los pinselt. Ist das Bild fertig, so muß es in einer Weise behandelt werden, die aus frischen Farben alte macht. Er schiebt das Bild in die warme Ofenröhre und dort erhält es die schönsten Risse und Sprünge. Ein Absud von Milch, Asche, Ruß, Süßholzextrakt 2c. dient dann dazu, den Farben jene Wärme und Tiefe zu verleihen, die wir an den alten Meistern so schätzen, und auch die Herstellung von Schmutz-, Schimmel- und Fliegenflecken, diesen überzeugenden Dokumenten des Alters, wird dem geübten Mann keine Schwierigkeiten bereiten. Heikler ist die Anbringung des Monogramms, da muß der Fälscher natürlich ganz genau wissen, wie und wo die alten Meister ihre Signatur einsetzten, denn ein Fehler in dieser Hinsicht würde dem Kenner nicht verborgen bleiben.

Auch mit modernen Meistern wird nicht selten in der Weise Schwindel getrieben, daß gewissenlose Händler aus den Nachlässen verstorbener Maler oder aus den Ateliers der lebenden halbvollendete Studien und Skizzen kaufen, diese von talentvollen Helfern vollenden und signieren lassen und die so zugerichteten Bilder, an denen kaum die Hälfte echt ist, zu entsprechenden Preisen verkaufen. Man entsinnt sich noch des Aufsehen erregenden Prozesses, der vor einigen Jahren in einer deutschen Kunststadt stattfand und eine bedeutende Menge von Studien betraf, die einem berühmten Meister entwendet und von fremder Hand signiert waren. Ein anderer Kniff besteht darin, unbe-

deutenden Bildern die Signatur eines bedeutenden Meisters zu geben und zwar aus guten Gründen meistens eines verstorbenen.

975. **Kupferstiche** berühmter Meister werden nicht selten nachgeahmt; Albrecht Dürer, Rembrandt, Callot u. a. kann man oft genug in täuschenden Nachstichen sehen. Groben Unfug treiben auch manche, indem sie auf echten Stichen durch Aufdrucken kleiner Randätzungen bisher unbekannte „états“ schaffen und damit den Wert des Blattes zu steigern suchen. Im Besitze größerer Händler befinden sich auch viele Originalplatten älterer Meister und müssen nun dazu dienen, daß der spekulative Mann immer wieder frische Abzüge „vor der Schrift“ druckt, wozu er sich eines alten Papiers aus der Epoche des Meisters bedient. Der modernen Reproduktionstechnik stehen soviel Mittel zur Verfügung, alte Kunstblätter täuschend ähnlich wiederzugeben — wir erinnern hier nur an die prachtvollen Reproduktionen unsrer Reichsdruckerei — daß unerfahrene Kunstfreunde häufig glauben, das Original vor sich zu haben. Das alte Papier, welches die Nachahmer — denn sie brauchen ja durchaus nicht immer betrügerische Zwecke zu verfolgen — nötig haben, suchen sie aus alten Schreibheften zu entnehmen, auch die unbedruckten Seiten der ehrwürdigen schweinsledernen Folianten leisten hierbei ausgezeichnete Dienste. Die Fälschung der alten Wasserzeichen bereitet keine Schwierigkeit.

976. **Handzeichnungen** kommen massenhaft gefälscht vor, meistens sind es Stücke von unbekannter Hand und der erfinderische Händler — oder auch mancher eitle Besitzer, der gern sich selbst und andere betrügt — setzt die Signatur eines bekannten Meisters hinein, dessen Technik am besten zu dem Gegenstande paßt. Wer zählt alle die Salvatore Rosa, Watteau, Lancret, Boucher u. s. w., die auf jeder noch so unbedeutenden Auktion auftauchen und über die es in den Katalogen vorsichtig heißt: „Die Meisternamen sind nach den Angaben der Besitzer aufgeführt“! Infolge der großen Menge des Gebotenen, der Unzuverlässigkeit der Angaben und des allgemeinen Mißtrauens der Käufer kann man heute manches hübsche Blatt recht wohlfeil erwerben — man muß nur auch recht fest an die Echtheit glauben!

977. **Miniaturbildchen.** In einer deutschen Antiquitätenzeitschrift kann man die ständige Annonce lesen, worin sich ein Maler erbietet, „unter Diskretion“ alte Miniaturbilder jeder Art auf Elfenbein täuschend echt herzustellen. Man sieht, mit welcher Offenheit der Antiquitäten-Schwindel betrieben wird!

978. **Möbel.** Die Liebhaber alter Möbel müssen für ihre Leidenschaft oft teuer zahlen, ohne etwas anderes zu erhalten, als gute Imitationen. Wir gehen nicht so weit wie Eudel, welcher behauptet: „man kann im Prinzip den Satz aufstellen, es gebe keine alten Möbel; was unter diesem Namen verkauft wird, ist falsch oder greulich repariert,“ müssen aber zugeben, daß wohl auf keinem anderen Kunstgebiete so viel gefälscht wird, als auf dem der Möbel.

Wollten die Nachahmer ihre zum Teil vortrefflichen und künstlerisch schönen Erzeugnisse ehrlich als Nachahmungen ausgeben, wie es ja auch viele thun, so ließe sich natürlich nicht das geringste dagegen einwenden. Aber die Sucht der Liebhaber, durchaus alte Originale besitzen zu wollen, verleitet manchen geschickten Möbelschreiner dazu, den Bedürfnissen der Kundschaft mit unerlaubten Mitteln entgegenzukommen.

In der Art und Weise, angeblich alte Möbel unauffällig an den Mann zu bringen, haben es manche Händler zur hohen Kunstfertigkeit gebracht. Ein einfaches, aber beliebtes Mittel besteht darin, die Imitationen in alten Bauernhäusern solcher Gegenden, die häufig von Fremden besucht werden, unterzubringen, dort fallen sie bald diesem oder jenem Sammler ins Auge, der, falls er sich noch seine schöne Harmlosigkeit bewahrt hat, über die „Entdeckung“ entzückt ist und schnell den Kauf abschließt, damit ihm nicht die Konkurrenz zuvorkommt. Dieser Kniff wird überall geübt, in süddeutschen Gegenden, in Tirol und in der Schweiz so gut wie in Friesland, in der Normandie und in den skandinavischen Ländern. Wo es sich aber um große Dinge handelt, da verschmäht der pfiffige Geschäftsmann die Politik der kleinen Mittel und insceniert förmliche Dramen, um seine Manöver glaubhaft zu machen. In solchen Dramen treten die verschiedensten Personen auf: thränenreiche Witwen, die sich unter keinen Umständen von den Erbstücken der Familie trennen wollen (sie thun es aber schließlich doch), heruntergekommene Lebemänner, die unter der Hand ihre als pièces de résistance bewahrten Möbel in blaue Scheine umsetzen, mysteriöse Agenten von noch mysteriöseren und offenbar gar nicht vorhandenen fürstlichen Häusern, die ihren alten Glanz eingebüßt haben 2c. 2c. Alle diese Machinationen zeugen oft von einer Erfindungsgabe, die den Neid manches Romanschriftstellers erwecken könnte.

Die vielfachen Mittel, die bei der Altmachung neuer Möbel eine Rolle spielen, können hier nur kurz angedeutet werden. Ein aus Nußholzrinde oder Walnußschalen bereitetes Oel dient zum Einreiben und Antiquieren des Holzes, auch der ganz gewöhnliche Schmutz, wie ihn die Straße verschwenderisch liefert, verfehlt seine Wirkung nicht. Aetzende Flüssigkeiten sorgen für jene partiellen Zerstörungen des Holzes, die der Sammler als ein Merkmal des Alters schätzt, und die so beliebten Wurmstiche werden mit einem dünnen Bohrer gedreht oder mit einer Schrotflinte eingeschossen und mit altem Holzstaub eingepudert. Uebrigens ist altes Holz stets zu haben, und wenn die Träger einer alten Brücke, die Dachstuhlbalken alter Gebäude oder sonstige Reste alter Holzarbeiten feilgeboten werden, so beeilen sich die Möbel-Imitatoren, das gute Material zu erwerben.

Am häufigsten werden Fälschungen in der Weise verübt, daß man alte, aber defekte Möbel kunstvoll restauriert und sie dann als unversehrte Stücke ausgiebt. Das Restaurieren erfordert eine überaus geschickte, in Technik und Stil bewanderte Hand. Ich sah kürzlich in München einen wundervollen gotischen Schrank, der völlig den Eindruck eines Altertums machte, aber eine moderne Arbeit und im wesentlichen aus den Bestandteilen einer alten Truhe hergestellt war. Es giebt heute keine leistungsfähige Kunstmöbelfabrik, die nicht „Altertümer“ in brillanter Weise herstellen könnte.

Wollten alle Liebhaber schöner Möbel so einsichtsvoll sein, nur auf die Schönheit der Arbeit zu sehen, nicht auf das imaginäre Alter, so würden sie dabei billiger fahren.

979. Gold- und Silbergerät von angeblich alter Herkunft, aber moderner Arbeit, giebt es genug. Deutsche Goldschmiedwaren sollen drei Stempel haben: das Meisterzeichen, das Zunftzeichen und den Stadtstempel, aber nach dieser Regel kann man

sich wenig richten, da zuviel Ware ohne jeden Stempel vorkommt. Strenger wurden die betr. Gesetze in Frankreich gehandhabt, französische Goldschmiedearbeiten mußten bis zum Jahre 1789 vier Stempel tragen: 1) den Steuerstempel, ein A unter einer geschlossenen Krone von wechselnder Form, 2) den Zunftstempel, ein großer lateinischer Buchstabe, der fast alle Jahre wechselte, unter einer offenen Krone, 3) den Meisterstempel, den Anfangsbuchstaben seines Namens mit einem Wahrzeichen, und 4) den Quittungsstempel, der die Entrichtung der Steuer bestätigt, meistens ein menschlicher oder ein Vogelkopf. Man sollte sich bei angeblich altem Gold und Silber nicht durch allerlei phantastische Marken, wie Wappen, Wahlsprüche 2c. blenden lassen. Auch lieben es französische Fälscher, den mit den vorschriftsmäßigen Stempeln bedeckten Boden echter alter Becher abzulösen und größeren nachgeahmten Stücken unten anzulöten. In England ist man mit dem Nachahmen der kostbaren englischen Goldschmiedearbeiten des 18. Jahrhunderts keineswegs zurückhaltend, obwohl die strenge Handhabung drakonischer Gesetze den Herren Fälschern oftmals sehr unangenehm wurde, und Deutschland, Italien, Rußland, Holland 2c. erfreuen sich nicht minder ihrer nationalen Fälscher-Spezialitäten.

980. **Bronzen.** Nachdem es gelungen ist, die charakteristische Patina der alten Bronzen in ihren verschiedenen Stadien täuschend nachzuahmen, kann man alte Bronzen nur mit Mißtrauen betrachten. Besonders in Italien blüht die Industrie der Bronzen-Fälschung; es ist unglaublich, was da alles als antike Ware aus Pompeji, Herkulanum u. s. w. auf dem Markte herumfährt und zu respektablen Preisen in die Hände der Forestieri fällt! Florenz und Venedig leisten Großartiges in falschen Renaissance-Bronzen und jeder dortige Antiquar hält stattliche Vorräte davon auf Lager.

981. **Gläser** lassen sich bei dem hervorragenden Stande der heutigen Glasbläserei in jeder Weise imitieren. Die Patina und der irisierende Glanz der antiken, die Emailmalerei und Goldierung der orientalischen, die bunten Malereien und Inschriften der mittelalterlichen Gläser — alles wird täuschend nachgeahmt. Die modernen Glasfabriken in Böhmen, Venedig, Paris 2c. stellen Gläser in jedem Stile her.

982. **Glasmalerei** ist schwierig zu kopieren, und der Kenner wird sich hier nicht so leicht anführen lassen, trotzdem wird mit gemalten Scheiben von angeblich tiroler, schweizerischer und süddeutscher Herkunft ein äußerst flotter Handel getrieben und es wird keinen besseren Antiquar geben, der nicht ein wohlassortiertes Lager davon vorrätig hielte. Den Ende der 70er und in den 80er Jahren aufgetretenen, leidenschaftlichen Hang zum „Altdeutschen" haben wir ja glücklich überwunden und wir lassen wieder das Tageslicht durch helle Fensterscheiben in die Wohnung fallen, trotzdem aber ist der Bedarf an gemalten alten Fensterscheiben zur Verwendung in Erkern 2c. immer noch groß genug, um fleißige Fälscherhände lebhaft zu beschäftigen.

983. **Email.** Alte Emailarbeiten werden hauptsächlich in Frankreich und Italien imitiert; beschädigtes Email wird durch Auftragen von Gummilack restauriert, dieser löst sich aber in Alkohol auf.

984. **Porzellan.** Zu den anmutigsten Gebilden der Kleinkunst gehört das Porzellan; das bunte Spiel seiner Farben und Reflexe, seine mannigfachen, graziösen oder sonderbaren Formen und der zarte Schmelz des

edlen Materials entzücken das kunstsinnige Auge und machen das Glück so manchen Sammlers aus. Kennerschaft auf dem Gebiete des Porzellans, seiner interessanten Geschichte und der vielen Fabrikate ist mehr als bloße Liebhaberei und setzt eingehende historische und fachliche Studien voraus, sonst kann, wie es schon oft der Fall war, der Sammler leicht in die Lage kommen, sich für teures Geld geschickte Nachahmungen anhängen zu lassen. Von maßgebendem Wert ist die Kenntnis der Marken und Geheimzeichen, die oft komplizierter Natur sind, aber vollständige Sicherheit verleiht auch keine anscheinend echte Marke, denn die Fälscher ahmen entweder die Marke nach — wobei sie freilich oft grobe Verstöße begehen — oder verstehen eine echte, aber minderwertige Marke in eine wertvollere zu verwandeln. Namentlich das berühmte Porzellan der Manufaktur Sèvres wird häufig imitiert, und man wird den Eifer der Fälscher begreiflich finden, wenn man hört, daß i. J. 1872 für dreißig Sèvresteller und einen Satz Dessertgeschirr 50 000 Fr. bezahlt wurden — und die Teller waren unecht!

Ein beliebter Kniff besteht darin, bei der billigen Ausschußware berühmter Manufakturen wie Sèvres und Meißen die durch die Marken gehenden Striche, durch welche die Fabrik die Ausschußware kennzeichnet, durch Masse auszufüllen und die Stücke dann als gute Ware zu verkaufen. Dem Kenner werden freilich bei näherer Prüfung die Fabrikationsfehler nicht entgehen. Alt-Meißner Porzellan wird in Paris vorzüglich nachgeahmt, Alt-Wiener in Wien. Am allermeisten aber werden wohl chinesische und japanische Porzellane gefälscht, ganz abgesehen von der Unmenge gröberer Ware, die in Europa fabriziert wird und sich ehrlich als Nachahmung bekennt. Auch die Chinesen selbst kopieren ihre alten Stücke und verkaufen die Kopien als alte Originale.

985. **Fayence (Majolika) und Steingut.** Die alten teuren Fayencen, die Arbeiten von Palissy, aus Florenz, Rouen, Straßburg 2c. sind zu gesuchte und hoch bezahlte Artikel, als daß sie nicht einerseits die Fälscher, andererseits aber auch ehrliche Nachahmer, die an diesen schönen Vorbildern ihre Meisterschaft probieren wollten, herausgefordert hätten. Nach Eudels Angaben weisen die Arbeiten Palissys (1510—1590) und seiner Nachfolger niemals Spuren der Töpferscheibe auf, weil sie aus freier Hand modelliert und dann für die Kopien abgeformt wurden. „Der Thon wurde gefirnißt und nicht emailliert, häufig schon vor dem Firnissen koloriert, sei es, daß die Masse der plastischen Teile mit färbender Substanz durchknetet oder die einzelnen Partien mit Frittfarben bemalt wurden.“ Italienische Majoliken werden in Italien fortgesetzt auf das geschickteste imitiert, desgleichen die reizvollen Arbeiten des Lucca della Robbia, von denen ein Münchner Kunstformer prachtvolle Reproduktionen veranstaltet. Ebenso geht es mit den französischen Fayencen, den Thonwaren von Sèvres, Rouen, Nevers, Moustins 2c., von denen zahlreiche Nachahmungen im Umlauf sind, die sogar den Kenner täuschen. Deutsche Fabriken leisten Großes in der Wiedergabe altdeutscher Steinkrüge, sowie in der geschickten Ergänzung echter, aber defekter Stücke. Eudel giebt folgende Erkennungsmerkmale für echte und falsche Fayencen an: das alte Email ist wenig glänzend, weiß oder schwach grünlich schillernd, die Farben sind gedämpft, selbst unter der Glasur, dagegen zeigen

die Fälschungen ein zweifelhaftes Weiß und schreiende Farben, namentlich Eisenrot und Blau unter der Glasur gelingen den Nachahmern niemals, und die Zeichnung ist meistens zu korrekt. Echte und unverletzte Fayence riechen nicht, dagegen ist dem restaurierten Stücke infolge des vom Restaurator angewandten Firnis ein gewisser Duft eigentümlich. Echte Fayencen haben einen besonderen, vollen und scharfen Klang, der in der Art des Thons und des Brennens seinen Ursprung hat und von modernen Fabrikaten nicht erzeugt werden kann. Man sieht also, daß Auge, Nase und Ohr zusammenwirken müssen, um Echtes vom Falschen zu unterscheiden — freilich, die nutzbringende Anwendung aller dieser und ähnlicher Regeln basiert auf den vergleichenden Studien und praktischen Uebungen, denn diese allein machen die Kennerschaft.

986. **Etruskische Vasen** wurden nach Eudels Angabe schon zwei Jahrhunderte vor Christus von den Apuliern nachgeahmt und sind dadurch von den echten zu unterscheiden, daß bei ihnen die etruskischen Inschriften mangelhaft oder sinnlos sind. Ueberall im heutigen Italien imitiert man antike Gefäße, auch in elsässischen und englischen Töpfereien blüht diese Industrie.

987. **Tanagrafiguren** werden schockweise fabriziert, aber da das Brennen von Thonfiguren ein schwieriges Geschäft ist, erleichtern sich die Fälscher die Arbeit dadurch, daß sie Gips statt Thon nehmen und ihm durch Anstreichen die Thonfarbe geben. Sehr geschickt werden dann die Reste der Bemalung angebracht, wie man sie bei den echten Originalen sieht. Es wimmelt in den privaten Kunstkabinetten von Tanagrafiguren, die oft so hübsch erfunden und modelliert sind, daß man dem Fälscher fast verzeihen möchte.

988. **Terrakotten** sollen, wenn man sie für echt ansehen will, nach Dr. O. Mothes feinkörnig sein, einen feurig roten Bruch haben, in der Glätte dem mattgeschliffenen, unpolierten Marmor oder Metall ähneln und beim Feilen Glanz bekommen, während ihr Schwarz einen bräunlichen Schimmer hat und die Konturen mit einem abgerundeten Instrument eingeritzt erscheinen. Moderne Nachahmungen werden beim Feilen rauh, haben lackähnlichen Glanz, ihr Schwarz spielt ins Bläuliche und die Konturen scheinen mit einem spitzen Instrument eingegraben zu sein. Tröpfelt man auf eine Terrakotta etwas Gummiarabikum und bringt es schnell zum Trocknen, so blättert sich bei den Nachahmungen ein feines Thonblättchen ab, bei den alten Originalen aber nicht.

989. **Mexikanische Altertümer** werden in Masse fabriziert. Die Kultur, die alle Welt beleckt, hat sich auch auf die mexikanischen Indianer erstreckt. Sie kennen die Liebhaberei der Reisenden für Götzenbilder, Ornamente 2c. und vertreiben sich deshalb in ihren zahlreichen Mußestunden die Zeit mit der Anfertigung solcher Dinge. Je grotesker und scheußlicher sie ausfallen, desto mehr ist der Reisende geneigt, sie für echt zu halten, und desto williger bezahlt er sie reichlich, um das ehrwürdige Monument aztekischer Kultur im Triumph nach Hause zu führen.

990. **Elfenbein-Arbeiten** modernen Ursprungs werden künstlich alt gemacht, indem man sie mit Tabaksaft bräunt, in den Rauch hängt, unter Dünger vergräbt und ähnliche appetitliche Manöver mit ihnen aufführt, die Sprünge und

Risse erhalten sie durch Brühen im heißen Wasser und Trocknen am Feuer.

991. Waffen und Rüstungen, ein vielbegehrter Schmuck für aristokratische Wohnräume und Herrenzimmer, kommen nur in guten Museen und einzelnen hervorragenden Privatsammlungen echt vor, alle anderen Exemplare stammen aus modernen Werkstätten. Wer zählt alle die Morgensterne, Streitäxte, Hellebarden, Armbrüste, Panzer u. s. w., die als Wehr und Waffen unserer Ahnen an den Wänden hängen, aber in Wahrheit ihre Erzeugung den geschickten Arbeitern unserer Zeit verdanken! Orientalische Waffen, kunstvolle Damascener Klingen, silbergezierte Dolche etc. werden in der Türkei und in Kleinasien fortwährend fabriziert und als alt in den Handel gebracht. Der Rost der Eisenwaffen wird durch Vergraben der Stücke hervorgezaubert, ätzende Chemikalien besorgen das Zerfressen, tüchtige Graveure bedecken echte, aber einfache alte Degen mit Ciselierungen.

992. Prähistorische Funde. Zur Fälschung mancher prähistorischer Funde gehört wegen ihrer primitiven Art keine große Kunstfertigkeit, mit einem bißchen Witz und Sachkenntnis lassen sich die schönsten Urnenscherben etc. leicht herstellen, und man könnte ein großes Buch anfüllen mit den Erzählungen von den gelungenen Streichen, die sich in dieser Hinsicht mutwillige Schüler mit den sammeleifrigen Prähistorikern der Lehrerschaft erlaubt haben.

Prähistorische Beile, Waffen und Schmuckgegenstände werden aus dem leicht zu bearbeitenden Feuerstein geformt, dem man durch Ueberziehen mit Thon, Leim, Oel oder gewissen anderen Mischungen das vorschriftsmäßige „echte" Aussehen verleiht.

Mundus vult decipi, ergo decipiatur! heißt es im „Narrenschiff" des alten Sebastian Brant.

Gegenwart

Sezession

von

Herman Grimm

Seit einigen Jahren veranstalten zu derselben Zeit, wo der Staat seine großen Kunstausstellungen eröffnet, in München und Berlin eine Anzahl von Künstlern auf eigene Kosten kleine Sonderausstellungen ihrer eigenen Werke, sowie von Arbeiten derjenigen, welche sie dazu einladen. Diese „Sezession“ sich nennenden Einrichtungen haben Aufsehen und Teilnahme erregt.

Braucht man das Wort leichthin im Gespräch, so weiß jeder was gemeint sei, wird die Sache eingehender behandelt, so zeigt sich, daß Sezession ein komplizierter Begriff sei. Mich hat die Erscheinung länger schon beschäftigt und es scheint mir angebracht, in der die gesamte bildende Kunst der neuesten Zeit umfassenden Unternehmung des „Goldenen Buches der Kunst“ von Herrn Wilhelm Spemann sie zu erörtern.

993. **Der geistige Inhalt der Zeiten Armins.** Vor neunzehnhundert Jahren wurde die römische Weltherrschaft vom europäischen Publikum als der natürliche Zustand angesehen. Armin war der letzte Fürst, der in Deutschland erfolgreich sie bekämpfte. Das litterarische Monument, das ein Jahrhundert nach seinem Tode von Tacitus in einem kleinen, wie von Diamanten erbauten Denkmale diesem Manne errichtet worden ist, sollte jedem deutschen Schüler erklärt werden. Schon um dieses Kapitels willen dürfte die lateinische Sprache aus unserer Schule nicht verschwinden. Tacitus berührt in seiner Charakteristik Armins, was den geistigen Inhalt jener Zeiten für uns wichtig macht. Armin und seine Frau sind gebildete vornehme Leute gewesen. So auch sein auf römischer Seite stehender Bruder. Beider Unterredung, die Tacitus mitteilt, bekundet Ueberblick der damaligen politischen Lage, die von Kleist in seiner ‚Hermannsschlacht‘ vielleicht am zutreffendsten dargestellt worden ist. Kleist hat Vorgänger gehabt. Noch zu Tacitus' Zeiten wurde in Deutschland von Armin gesungen, aber wir wissen nicht, wie diese Lieder klangen und wer sie gedichtet haben könnte. Von denen, die ihm am nächsten standen, ist Armin ermordet worden. Mit seinem Hinweggehen begann die Jahrhunderte dauernde römische Herrschaft im Rhein- und Donauthale, deren geistigen Inhalt wir noch nicht kennen. Diese römisch-deutschen Provinzen haben auch eine von der römischen abhängige Kunst gehabt, die heute Gegenstand gelegent-

licher Forschung, nicht aber allgemeineren nationalen Interesses ist. Wir wissen nicht, ob es Künstler deutscher Herkunft damals gegeben hat. Die geistige Kraft dieser Teile unseres Vaterlandes, muß, wo sie sich etwa zeigte, so sehr von der römischen Kultur aufgesogen worden sein, daß sie in Persönlichkeiten nicht hervortrat. Die mit Byzanz in Berührung kommenden Goten haben nur Schriftsteller und keine bildenden Künstler hervorgebracht. Es bedarf sehr langer Kultur, ehe ein in die Civilisation eintretendes Volk nationale bildende Künstler erstehen läßt.

994. **Walther von der Vogelweide, der erste deutsche Dichter.** Als die römische Centralmacht ihre politische Kraft ganz verloren hatte, und in Deutschland, acht Jahrhunderte nach dem der alten Unterjochung, ein eigenes Kaisertum sich bildete, genügten die uralthergebrachten Formen der römischen künstlerischen Arbeit unserem ästhetischen Bedürfnisse. Man schritt sehr langsam weiter. Kein die Natur auf eigene Art wiedergebendes Porträt scheint zu den Zeiten bei uns entstanden zu sein, sogar dann nicht, als in den Nibelungen bereits die Konflikte von Charakteren in bewußt durchgeführten Kontrasten dargestellt wurden. Aber auch in ihnen erscheint noch keine individuelle Dichternatur. Zwölf Jahrhunderte nach Armin erhob als der erste deutsche Dichter im heutigen Sinne Walther von der Vogelweide seinen Gesang. Zum erstenmal fällt Sonnenlicht auf die deutschen Gefilde. Als künstlerische Individualität schwebte er in breitausgespannten Flügeln über unserem Vaterlande, dessen Luft er mit Wonne einatmet, dessen Schmerzen und Leiden er kennt, mitfühlt und besänftigt. Für jede Empfindung eines deutschen Gemütes findet er ein deutsches Wort. Freilich haben wir heute kein ganz klares Verhältnis zu ihm. Denn mit unserer Sprache verglichen, ist der Wortgebrauch Walthers uns zu fremd, als daß wir seine Verse unbefangen aufnehmen dürften wie die Goethes. Wiederum aber verstehen wir Walther doch immer noch bis zu einem gewissen Grade, um nicht Versuche zu machen, ihm einfach lesend ins Herz zu dringen. Die eigentliche Feinheit seiner Wortwahl aber ist uns verschlossen. Neuere Nachdichtungen aber haben ihn uns doch wieder nahe gebracht und seine in den tiroler Bergen aufragende Gestalt, das schöne Werk des zu früh verstorbenen Natter, scheint in unmittelbaren Verkehr mit uns zu treten.

Mehr als ein halbes Jahrtausend jedoch mußte nach Walthers Tode wieder vergehen, ehe diese Statue zu stande kam.

995. **Albrecht Dürer, der erste deutsche Maler.** Wiederum völlig anders geartet waren die Verhältnisse bei uns, als Albrecht Dürer, unser erster deutscher Maler emporkam. Das in Walthers Tagen vollblühende römisch-deutsche Kaisertum begann nun bereits in sich zu versinken. Die rein deutschen Städte waren die herrschenden Centralstätten für innere nationale Politik und geistige Machtentfaltung. Die Zeiten Luthers. Ueber Walthers Privatleben hatten wir doch auch nur Andeutungen; er durchstreifte die wegelosen deutschen Lande und wir wissen nicht, wo er festsaß. Meister Albrecht Dürer dagegen flattert nicht singend von Zweig zu Zweig, sondern ist seßhaft. Er stirbt zu Nürnberg im eigenen Hause. Er zuerst weist unserer Phantasie festumrissene Gestalten zu als Träger deutscher Empfindung. Zu Dürers Zeiten haben wir eine eigene Dichtkunst, eine Architektur,

eine Skulptur: keine dieser Künste aber sehen wir mit soviel individueller Macht doch ausgerüstet als die zeichnende Kunst.

996. **Uebermächtigkeit der italienischen Kunst.** Dürers Art, die Dinge zu sehen und darzustellen, ist, soviel Schüler er hatte, doch nicht von Dauer gewesen, weil in Italien die mächtigere Kunst emporkam, welche in allen europäischen Ländern die darin geltenden einheimischen Anschauungen verdrängte und heute noch die Herrschaft inne hat. Gleichgültig, ob die deutschen Künstler aus Italien importierte Kunstwerke, oder ob sie Arbeiten, welche aus Italien berufene Künstler bei uns ausführten, nachahmten, oder ob sie selbst nach Italien sich aufmachten, um sich dort zu unterrichten. Auf allen drei Wegen ist vorgegangen worden. Die italienische Kunst trat wie bei uns so auch in Spanien, Frankreich, in der Schweiz und in den Niederlanden als übermächtig ein und hat neue nationale Kunstschöpfungen in diesen Ländern zur Folge gehabt, vor deren Erzeugnissen wir noch bewundernd stehen. Nur das ist zu bedauern, daß gerade uns versagt blieb, an diesem künstlerischen Aufschwunge in voller Freiheit teilzunehmen.

997. **Aufhören nationaler Kunstentwicklung.** Bis zu Dürers Zeiten nämlich waren wir Deutsche in unserem gesamten geistigen Thun und Treiben uns selbst überlassen geblieben. Allerdings gewahren wir den Einfluß fremder Muster, aber wir nahmen sie freiwillig auf. Wir unterwarfen uns ihnen nicht. Klassische lateinische und französische Dichtungen haben den Dichtern des deutschen Kaiserreiches vorgeschwebt, nicht aber sich aufgedrängt. Die ersten Muster unserer gotischen Baukunst haben wir aus der Fremde empfangen, unsere Maler und Bildhauer haben byzantinische und niederländische Arbeiten vor Augen gehabt, allein diese Vorbilder machten ihre Macht in sanfter Art geltend. Die italienische Kunst des Dürerschen Zeitalters dagegen drang eroberungsmäßig plötzlich ein. Während in den übrigen europäischen Ländern jedoch der äußere politische Zuschnitt die Unterwerfung unter den neuen Geschmack begünstigte, so daß man eigene Meister hervorbrachte, welche mit den italienischen wetteiferten, verhinderte die politische Zerrissenheit des deutschen Volkes diesen Prozeß bei uns. Wir haben in Deutschland seit Dürers Zeit keine der nationalen Gesinnung gemäß vorschreitende bildende Kunst mehr gehabt. Bei Dürer verfolgen wir genau, wie er vom Handwerker sich zum Gelehrten erhob. Wir sehen, welche äußeren Eindrücke diesen Gang beschleunigten, besonders aber, welche Männer an der Erhöhung seines inneren Standpunktes beteiligt waren, von dem aus er immer mehr nicht bloß die Kunst, sondern die Welt in ihren allgemeinen Bestrebungen erkennen lernte, um sich endlich daran zu beteiligen; sobald nach seinem Fortgange aber die deutschen Künstler sich der Nachahmung der italienischen Meister in Bausch und Bogen ergaben, trat ihre persönliche Beteiligung am allgemeinen Weltinteresse zurück, und sogar bei bedeutenden Talenten läßt sich von nun ab herausfühlen, wie sie, weil ihr Verkehr mit den Repräsentanten der geistigen höheren Kultur aufhört, keine rechten Fortschritte als „Künstler“ mehr machen.

998. **Die Pariser Kunstakademie Ludwigs XIV.** Innerhalb der, von heute ab rückwärts gerechnet, drei letzten Jahrhunderte: dem des 30jährigen, dem des 7jährigen und sogar dem des Krieges von 1870, ist für die Entwicklung der euro-

päischen Kunst im Großen und Ganzen Frankreich die leitende Macht gewesen. Nach dem Abschlusse des Westphälischen Friedens, welcher in die Mitte des für Deutschland jammervollsten Jahrhunderts fällt, hat Ludwig XIV. in einer Reihe das gesamte französische Staatswesen umgestaltenden Stiftungen sein Königreich zur politischen und geistigen Vormacht in Europa und zugleich zum widerspruchslos vorbildlichen Muster für alle in Deutschland neu emporkommenden Herrschaften monarchischer Art gemacht. Mit der Zeit veraltete dieser Einfluß des allmächtigen Frankreich allerdings, fest aber blieb er in den bildenden Künsten, denn es hat, als Ludwigs des Vierzehnten politischer Bau endlich ganz verschwunden war, die von ihm geschaffene Pariser Akademie der Künste fortbestanden, bei deren Gründung der König gewisse Hauptprinzipien befolgte, von denen in diesem Zusammenhange in früheren Zeiten niemals die Rede gewesen war.

Es wurde befohlen, daß der Unterricht in den Künsten, die Anstellung der dafür gewählten Meister, sowie deren Belehnung mit Aufträgen und auch deren öffentliche Anerkennung Sache des Staates sei.

Es wollte der König, daß die französische künstlerische Industrie den Befehlen der Akademie unterliege.

Endlich ordnete er an, daß der persönliche Bestand des akademischen Körpers dadurch gleichsam unsterblich würde, wie die oberste Staatsbehörde selbst, daß diese künstlerische Behörde jeden Verlust an leitenden Meistern durch neue Ernennungen sofort ausgliche.

Hieraus floß ad 1, daß den vom Staate zum öffentlichen Unterrichte **nicht** berufenen französischen Künstlern, sowie den weder durch offizielle Aufträge noch durch Ehrenbelohnungen ausgezeichneten Malern, Bildhauern und Baumeistern in den Augen des französischen Publikums etwas fehlte; ad 2, daß durch die offizielle Bevormundung der Industrie der in Frankreich gleichmäßig herrschende Geschmack, da französische Muster in Europa maßgebend wurden, auch außerhalb Frankreichs zu herrschen begann; ad 3, daß es in der Hand der Regierungen, d. h. im Belieben nicht kontrollierbarer Beamten lag, auch weniger begabte Künstler in hohe Stellungen zu bringen.

999. Das Pariser Publikum. Waren mit diesen Bestimmungen Uebelstände freilich nun verknüpft, so wurde der Schaden dadurch wieder ausgeglichen, daß das zur Beurteilung des Geschehenden herangelockte gebildete große, zunächst Pariser Publikum in der Verfeinerung seines Geschmackes fortwährend gesteigert und zur stillen, kritischen Teilnahme an dem auf künstlerischem Gebiete sich Ereignenden: Malerei, Skulptur, Architektur, Litteratur, Theater, Dichtung, die eine im Zusammenhang stehende Masse ausmachten, angereizt ward, und daß ferner die obersten Behörden auf das Urteil der durcheinanderströmenden Pariser Kunstrichter Rücksicht nahmen, daß somit der aus der amtlichen Organisation der Akademie fließende Vorteil Jedermann verständlich war.

1000. Deutsche Kunstakademien als Staatsanstalten. Dies die Gründe, warum in Frankreich die Akademie der Künste unerschüttert die Wandlungen der Staatsformen bis heute mit durchgemacht hat, und warum die auf ihrer Nachahmung beruhenden Deutschen Kunstakademien das gleiche Schicksal hatten: sie blühen gleich ihrem

Pariser Vorbilde frisch weiter, haben ihre Vorrechte stets mit Erfolg verteidigt und niemals ihre Abhängigkeit vom Mutterinstitute verleugnet. Denn auch dem deutschen Akademieprofessor erscheint die in Paris erlangte Anerkennung immer noch als der höchste Maßstab seiner Leistungsfähigkeit. Man stellt dies bei uns nicht in Abrede und hätte auch keinen Grund dazu. Denn das Urteil des Pariser Publikums und der Akademie ist immer noch das einer der ältesten und bewährtesten ästhetisch geschulten Mächte der Welt und unterliegt nirgends berechtigten Widerspruch herausfordernden Bedenken. Die Pariser Kunst und Kunstkritik haben beinahe drei Jahrhunderte ruhmvollen Bestehens hinter sich und niemand macht ihnen den wohlerworbenen Ruhm streitig.

1001. Sezession zur selbständigen Deutschen Kunst. Diese sich unterordnende Stellung nehmen bei uns, und auch sonst, aber doch nur die Künstler ein, denen am Urteile beamtenmäßig hoch stehender anderer Künstler überhaupt gelegen ist. Und ferner: es liegt in diesem Zustande geistiger Unterordnung etwas dem modernen Gefühle Widersprechendes.

In den meisten Ländern sind heut die Zahl und der Reichtum der Einwohner und zugleich die Urteilsfähigkeit der Massen und das Selbstgefühl der Einzelnen in hohem Grade gestiegen. Jene Principien, denen die französische Akademie und die unsrigen ihre Blüte verdankten, waren anderen Verhältnissen entsprungen als den heutigen. Die drei Jahrhunderte der akademischen Macht waren die des freiwilligen Gehorsams; auch heute will man gern gehorchen und sich regieren lassen, zugleich aber doch auch selbst befehlen und mitregieren, ein um so natürlicheres Verlangen, als unsere politischen Verfassungen beides jedem Staatsbürger sogar zur Pflicht machen. Die Teilnahme der Volksvertretung an der Machtvollkommenheit der Beamten macht sich auch auf geistigem Gebiete geltend. Dadurch hat sich in Beurteilung aller öffentlichen Institute, und somit auch derjenigen, welchen die künstlerischen Interessen des Volkes anvertraut sind, die heute hervortretende seltsame Mischung von Anerkennung für sie und zugleich von Gegnerschaft gegen sie gebildet.

1002. Carstens. Nur scheinbar aber ist die Plötzlichkeit, mit der dieser Widerstreit heute eintritt. Vor hundert Jahren schon sind die modernen politischen Ideen bei uns erwacht und damals schon haben sie sich auch gegen die Deutschen Kunstakademien gerichtet. Die Gedanken Rousseaus, die Herder zuerst bei uns aufnahm: die Lehre von der Souveränität des menschlichen Geistes den vergänglichen Einrichtungen des Staates gegenüber hat auch auf Künstler gewirkt. Der Maler Asmus Carstens hat die Freiheit der künstlerisch schaffenden Phantasie als heiliges Gesetz proklamiert. Nicht freilich, indem er sich offen hinstellte, um seine Ueberzeugungen auszusprechen, wohl aber durch seine Lebensführung und in dem höchst energischen, freilich in der Stille geführten Briefwechsel mit dem (ihm übrigens wohlwollenden) preußischen Ministerium.

Carstens ist erst lange nach seinem Tode voll gewürdigt worden. Sein Auftreten war ohne Belang. In Rom lebte er die letzten Jahre und starb dort. In Deutschland hat man kaum von ihm gewußt. In Paris dagegen hätte Rousseaus Geist der Akademie der Künste beinahe den Untergang bereitet, und zwar durch einen ihrer damals er-

folgreichsten Schüler. Jules David, zugleich fanatischer Politiker, talentvoll, ehrgeizig und brutal, wollte das Institut, dem er soviel zu verdanken hatte, vernichten. Es gelang ihm nicht und er ist unter Napoleon bald in die Rolle eines gewaltigen Emporkömmlings eingetreten, dem die Akademie der Künste nun ein bequemes Mittel zur Erweiterung seiner Macht wurde. In Deutschland, das die französische Revolution in voller Ruhe überstand, ist es zu Bewegungen solcher Art niemals gekommen. Auch Carstens wollte ja für sich selbst nicht mehr erreichen als die Erlaubnis des Schicksals, kärglich aber frei für sich zu leben und zu arbeiten. Sein Freund Fernow hat sein Leben geschrieben. Er zeigt, wie der in Carstens liegende Trieb zu geistiger Unabhängigkeit, sein Lebensschicksal bedingte. Wie er von Stufe zu Stufe sich erhob, und neben fortwährendem Kampfe mit dem gemeinen Schicksale zugleich rasch sich aufzehrte. Es waltete bei völliger Anspruchslosigkeit fürstliche Gesinnung in Asmus Carstens. Er stellte sich die höchsten Probleme. Nur das allgemein Menschliche ergriff ihn und beschäftigte ihn.

In Carstens' Tagen waren durch Stolberg und Voß die Gesänge Homers für Deutschland gleichsam neu entdeckt worden. Noch unangetastet vom Uebermute der Philologen, erfüllten sie die Phantasie der Deutschen Völker mit ihrer Kraft und Schönheit. Das war eine der Quellen, aus denen Carstens schöpfte. Eine der ergreifendsten Scenen der Ilias ist die Zusammenkunft der von Agamemnon gesandten vornehmsten Griechenführer mit dem beleidigt sich zurückhaltenden Achill, den sie bewegen sollen, am Kampfe wieder teilzunehmen. Sie sitzen mit ihm im Abschlusse der Verhandlung, lauter ältere Männer mit dem eben zum Jünglinge Gewordenen, der sie an Stärke alle doch übertrifft. Ich bemerke, daß Carstens, wie alle damaligen Verehrer Homers, diesen Gegensatz höherer und jüngerer Jahre schärfer hervorhebt als Homer ihn schilderte, daß dies Carstens' Komposition aber nichts von ihrer Kraft nimmt. Dargestellt ist, wie die Verhandlungen auf einen Punkt gekommen sind, wo die Fürsten der Griechen empfinden, es würden weitere Worte vergeblich sein. Stumm geworden, fühlen sie das Herannahen des Augenblicks, wo sie sich erheben und unverrichteter Sache wieder fortgehen werden. Odyß macht da einen letzten Versuch: er möchte mit leise gesenkter Stirn die Augen auf Achill richtend es dahin bringen, daß dieser mit den Blicken den seinigen begegnete, als sei eine Einwirkung von Seele zu Seele so erreichbar. Das stellt Carstens dar. Noch andere Scenen ähnlichen Inhalts finden sich unter seinen Kompositionen. Alle stellen sie das menschliche Leben in erhabenen Momenten großer Entscheidungen dar. Das Ineinanderfließen dichterischer und künstlerischer Kraft, das die Generation jener Zeit mit einem leuchtenden Glanze umgiebt, zeigt Carstens in besonderer Reinheit.

1003. Overbeck. Nicht lange, nachdem dieser erste „Sezessionist“ in Rom gestorben war, erschien dort, unter politisch durchaus anderen Verhältnissen, aber von derselben Gesinnung erfüllt, ein junger deutscher Künstler, dem das Schicksal in liebenswürdigerer Gefügigkeit zu Willen war. Der bis ins höchste Alter, Arbeit an Arbeit reihend, sich unabhängig von den Akademien gehalten hat: Overbeck. Bei ihm darf das Wort Sezessionist im heutigen Sinne

scharf angewandt werden, denn eine nach außen hin sichtbare Revolte gegen die Uebermacht staatsakademischer Autorität haben wir hier vor Augen. Revolte, Relegation und wirkliche Secessio in montem sacrum. Von Wien aus, wo man den jungen, reichen, aus Lübeck zugezogenen Akademieschüler an die Luft gesetzt hatte, zieht Overbeck mit Gesinnungsgenossen nach Rom und richtet in der damals noch halb leerstehenden ewigen Stadt einen eigenen Kunststaat ein, welcher aufblühte und in Nachfolgern ideal heute noch fortbesteht. Hier freilich hat sich etwas geltend gemacht, das auch diese, sich auf römischem Boden abspielenden Entwicklungen fast außerhalb der Deutschen Kunstgeschichte stellt. Overbecks Kunst trat bald in den Dienst eines engen religiösen Gefühlslebens. Bei uns ist er dem genießenden Publikum fast fremd geblieben. Ich mache auf wundervolle Handzeichnungen aus seiner allerfrühesten Zeit aufmerksam, welche im Städelschen Museum zu Frankfurt sich finden.

1004. Die französischen „Primitifs“. Allein so unabhängig und nur vom eignen Geiste getrieben Carstens und Overbeck die Souveränität der schaffenden Kunst vertreten haben, die erste durchgreifende Sezession ist nicht von ihnen ausgegangen, sondern von einigen französischen jungen Künstlern des beginnenden Umsturzes in Paris. Es herrschte in den ersten lichteren Tagen der französischen Revolution bei bedeutenden Talenten jeder Richtung das Gefühl, eine nachträgliche zweite Schöpfungsperiode werde den Einrichtungen der Menschheit im idealsten Sinne nunmehr neue Gestalt geben. Diesen Glauben an eine bevorstehende Einwechslung aller abgenutzten, schmutzigen, verdorbenen Münzsorten des geistigen Verkehres in neu geprägtes reines Gold hegte jeder in seinem Kreise. Die Form des neuen Gepräges nannte man „reine Natur“. Goethe schreibt 1812 über diesen Traum als der „Hauptkrankheit jener Zeit, wo Staat und Sitte, Kunst und Talent mit einem namenlosen Wesen, das man aber Natur nannte, in einen Brei gequirlt ward“. Diese „Natur“ mußte einen Stempel tragen, und Griechentum und reine Natur deckten sich für die damaligen Enthusiasten. Wer die Litteratur des ausgehenden 18. Jahrhunderts kennt, weiß, daß es sich bei diesem Griechentum um die langsam aufsprossende Anschauung der großen Masse von Gebildeten handelte, die alle den gleichen Weg gingen. Ihr verdankte auch Goethes Iphigenie die Entstehung. So muß denn nicht als eine abgesondert abnorme Erscheinung, sondern als ein einzelnes Symptom der allgemeinen Bewegung genommen werden, wenn in dem revolutionierten Paris sich eine Anzahl im Traume des Griechentums schwärmender jugendlicher Künstler findet, die sich den Namen „Die Uranfänglichen“ (les Primitifs) geben, sich zusammen einquartieren, griechische Tracht anlegen und im Sinne einer ihnen vorschwebenden ältesten menschlichen Kunst ihrem Phantasieleben Form verleihen. Die Arbeit dieser Urkünstler bestand darin, daß sie in Anlehnung an die damals den Geschmack beherrschende griechische Umrißvasenmalerei Gestalten höheren Daseins in bloßen Umrissen zum Ausdrucke zu bringen suchten. (Das hat ja auch Carstens in so großartigem Maße geleistet.) Uebriggeblieben ist von diesen künstlerischen Dokumenten eines aufs Höchste sich steigernden Selbstgefühls wohl nichts. Aber die Erinnerung an diese Sekte bestand fort und mit einer gewissen Ehr-

furcht wird ihrer von Späteren gedacht.

1005. Die Klosterbrüder v. San Isidoro. Im Hinblicke auf die ‚Uranfänglichen‘ wird nun verständlicher, was der jugendliche Overbeck mit seinen Genossen in Rom unternahm. In dem verlassenen Kloster von San Isidoro nisten sie sich ein. In Abgeschlossenheit von der Welt wollen sie nur ihrer künstlerischen Empfindung leben. Sie malen, sie zeichnen nur für sich. Modell stehen sie einander mit den eignen Körpern. Die Epoche des ‚reinen Griechentums‘ war damals was die philosophischen Überzeugungen anlangt längst doch im Abschiednehmen: die „Klosterbrüder von San Isidoro“ sind keine Philosophen sondern strenggläubige Christen. Sie suchen die „Natur“ nicht in der antiken Kunst, sondern in einer näherliegenden kunsthistorischen Epoche, die ein Zufall ihren Blicken jetzt als diejenige darbot, welche der Natur am nächsten kam.

1006. Die „heilige Freskomalerei“. Rom hatte damals eine der Epochen von Erniedrigung hinter sich, wie sie von Zeit zu Zeit über diese Stadt verhängt worden sind. Der Papst, von Napoleon abhängig, den er zum Kaiser salbte, wurde in der Folge eingesperrt und abgesetzt. Die Kunstschätze des Vatikans waren als bekränzte Beute, auf deren Besitz hohe Hoffnungen geistiger Art gesetzt wurden, in langen Wagenreihen in Paris eingezogen.

Eins jedoch hatten die Eroberer nicht davongeführt: die Freskogemälde an den Wänden und Decken der heiligen Gebäude. Diese mauerfesten Malereien stammten der Mehrzahl nach aus dem Quattrocento. Die in ihnen sich offenbarende Wiedergabe des menschlichen Daseins durfte den, nun weder durch die Werke der Antike noch durch die ebenfalls im Louvre thronenden Gemälde Raphaels befangenen Blicken der jungen deutschen Maler wohl als „Natur“ erscheinen. Die ernsten lieblichen Malereien Fiesoles, die Fresken der florentinischen Meister in der Sistina, die ungeheuren Deckengemälde Michelangelos und vatikanischen Stanzen Raphaels repräsentierten in den Augen der jungen Deutschen die „heilige Freskomalerei“. In diesem Glauben suchten sie jetzt eigne Werke hervorzubringen.

Es soll der Verlauf ihrer damaligen Bemühungen hier nicht erzählt werden. Auch nicht wie Canova, Thorwaldsen und Rauch im Sinne der antiken Skulptur neben ihnen in Rom arbeiteten. Auch nicht was in Italien, in Frankreich, noch was in Deutschland von den Anfängen des eben beginnenden neunzehnten Jahrhunderts ab bis zu dessen kürzlich gefeierten Abschlusse im Jahre 1900 an Wandlungen des künstlerischen Strebens immer der „reinen Natur“ zustrebend vor sich ging. Ich komme darauf zurück, wende mich wieder zur neuesten Sezession und zu den Werken, welche im Suchen nach der reinen Natur von ihren Anhängern abermals nun hervorgebracht worden sind.

1007. Französische Sezession. Was wir heute in Auflehnung gegen die Autorität der Akademie als Sezession erleben, ist abermals wieder von einem Franzosen ausgegangen.

Die Pariser akademische Kunst hatte während des Verlaufes des neunzehnten Jahrhunderts eine dichte Reihe von Meistern sich folgen lassen, deren Werke auch jetzt noch allen Lorbeer verdienen, mit dem sie bei ihrem Erscheinen und auch späterhin oft und reichlich bekränzt worden sind. Begeisterung zwar erwecken ihre Werke heute nur selten, aber man empfindet Respekt. Rea=

lismus und Idealismus, gelehrte und phantastische Kunst haben gleich energische Vertretung gefunden. Und auch in der persönlichen Erscheinung erwecken diese ruhmumspielten Franzosen: David, Gerard, Rude, Vernet, Ingres, Delacroix, Delaroche — Teilnahme und Bewunderung.

1008. **Millet.** Warum aber überfliegt ihre sämtlichen Werke heute ein kaum sichtbarer, aber fühlbarer leichter Staub, wenn ich mich ihrer erinnere, sogar wenn ich vor ihnen stehe, während der gegen die Akademie sich auflehnende, von Künstlern und Publikum anfangs ausgestoßene Millet mich anmutet wie die Natur selber, die unseren Augen, als wären wir eben vom Schlafe erwacht, frisch sich aufthut? Und warum rührt mich Millets niedriges, in Entbehrungen vor der Zeit abgenutztes Leben mehr als die brillanten Erlebnisse jener andern samt Adelstitel und Orden? Millet, nachdem er vergebens gestrebt, auf der alten Route etwas zu erreichen, vertauschte das glatte Pflaster der Stadt mit den rauhen Wegen seines abgelegenen Dorfes wo er arbeitete und darbte. Millet hatte einen treuen Freund, Sensier, lange Jahre der einzige Mann, der seine Bilder zuweilen für traurige Preise anbrachte und ihm so die Existenz möglich machte und nach des Meisters Tode dann sein Leben beschrieb. Es hat Tage gegeben, wo Millet das Holz fehlte, um sein Zimmer zu erwärmen. Die Biographie Sensiers läßt uns den unermüdlichen Künstler bis in die Tiefe seines Herzens kennen. Wir empfangen denselben Eindruck erhabenen Elends, das Carstens uns einflößt, wenn wir Fernow lesen. Carstens und Millet begehrten nur das eine für sich: nicht verhungern zu müssen. Sie lebten ein verstecktes höheres Dasein. Carstens im Verkehr mit jenen Anschauungen, die ihm als die wahre Natur erschienen, Millet unter den landbauenden ruhigen Menschen, die er in ihrem alltäglichen bäuerlichen Thun darstellt, der ewigen Arbeit, auf der das Glück und die Kraft der Völker beruht. Die in der Stille, wie das Getreide, aufwachsenden Gedanken, die die Leidenschaften und die Phantasie der Menschen wohlthätig mildern. Die das Feld bebauenden, auf die Güte Gottes vertrauenden, kraftvollen Männer und Frauen, die ihrer Heimat Atem friedlich einziehend zum Himmel aufblicken, dessen Gewölke ihnen vertraut sind.

1009. **Einsamkeit der Sezession.** Die liebevolle Durchdringung, man möchte sagen Verehrung der, wie Goethe so schön sagt, leidenden Natur ist eins der Zeichen unserer neuesten Zeit geworden. Viele unserer Künstler suchen neue Manieren, die Natur in diesem Sinne darzustellen. Und in diesem Alleinseinwollen mit der Natur sind die Anfänge dessen zu suchen, was als Sezession heute hervortritt. Verbunden damit die Sehnsucht, unmittelbar mit den Unbekannten sich zu verständigen, die den tiefsten Sinn dieser Arbeit verstehen. In Zeiten der früheren Kunst lagen die Dinge so, daß der Meister in seiner Stadt bekannt war und für Bekannte malte. Eine gewisse Intimität zwischen Produzent und Produkt erstreckte sich als der natürliche, reguläre Zustand ehedem auf alle Fächer des geistigen Hervorbringens. Mehr und mehr aber machte die Massenhaftigkeit des teilnehmenden Publikums unbestimmten Wohnsitzes dies Verhältnis unmöglich.

1010. **Hervortreten der Sezession.** Immer nötiger wurden die Ausstellungen, immer wichtiger

die vermittelnde Schriftstellerei. Viele Jahrzehnte haben Künstler und Publikum sich so beschwichtigen lassen, bis in den letzten Jahren das angeborene Verlangen nach Wahrheit, nach direktem Verkehr von Mensch zu Mensch nun wieder durchbricht. Die Veranstalter der Sezession erkennen, scheint es, an, daß die auf den Akademien von Generation zu Generation weitergegebene Berücksichtigung all dessen, was die Vergangenheit an Darstellungsmitteln und an Anschauungsvermächtnissen liefert, dem Lernenden nütze, zugleich aber ihm doch eine Last aufbürde. Ein kraftvolles Talent, der Natur gegenübergestellt und sich selbst überlassen, müßte aus seiner Einsamkeit und Vorfahrenlosigkeit einen unberechenbaren Zuwachs an Thatkraft empfangen. Zweitens, scheint es, beherrscht sie die Einsicht, daß die neuesten Erfindungen einen Zuwachs an Möglichkeiten der Naturbeobachtung geliefert haben, der so groß ist, daß ein seiner Kraft sich bewußtes Talent sich den Stätten vielleicht besser fernhalten wird, wo technisch befangene Lehrkräfte seinen Blick für abgethane Beobachtungsmethoden abrichten, die Fähigkeit aber, das wahrhaftig Neue aufzunehmen, in ihm abstumpfen werden. Und es hat, drittens, sich die Erfahrung ihnen aufgedrängt, daß Anschauungen heute künstlerisch geformt zu werden verlangen, welche neuer Mittel und neuer Formen bedürfen.

Ein süddeutscher Bildhauer, ein belgischer Bildhauer und ein mitteldeutscher Landschaftsmaler als Aussteller der Sezession von 1900.

1011. Meunier (Belgien). Dem schon älteren Mann hat das eigentliche Arbeitsfeld sich erst spät aufgethan. In Belgien, dem am dichtesten bevölkerten Lande der Welt, lebt ein Teil des Volkes unter der Erde. Die mit gewaltigen Muskeln ausgestatteten Bewohner der schwarzen Unterwelt haben, bei ihrer den ganzen Mann in Anspruch nehmenden, halb tierischen monotonen Thätigkeit Generationen hindurch ihre Körper dem Schicksal angepaßt, das über sie verhängt worden ist. Sie bieten den Anblick einer Mitleid erregenden Umgestaltung ins Einfache. Diesen Arbeitern hat der Bildhauer sich zugesellt, sie in allen Stufen ihres Daseins kennen gelernt und im Kunstwerke nachgebildet. Das ungeheuerlich Kraftvolle wird hier zum Natürlichen. Als moderne Titanen sehen wir sie mit dem Innern der Erde im Kampfe, oder, ausruhend, zu plumper Bewegungslosigkeit zusammengesunken. Ihre Leidenschaften scheinen versteckt, aber erwartungsvoll wie unter dem Eise zu liegen. Ihre gewaltigen Hände und Arme führen einen unablässigen schweigenden Kampf mit den Fundamenten der Erdoberfläche. Sonnenlos mühen sie sich ab für ihnen fremde, begüterte Mitmenschen, die, unbekannt mit diesem Dasein, das Licht des Tages und die Freuden der Jahreszeiten genießend, der die Erde in Finsternis durchwühlenden Mitmenschen sich kaum erinnern. Victor Hugo, der Dichter des modernen Frankreichs, hat in einer der wunderbaren Visionen, die er „die Legende des 19. Jahrhunderts“ nannte, beschrieben, wie die Götter auf den Höhen des Olymp bei ihrem unsterblichen Gelage plötzlich ein ihre Paläste ins Zittern bringendes, sie selber bis ins Herz erschreckendes Getöse dicht unter sich vernehmen. Die in die ewig verschlossenen Höhlen der Erde verbannten Titanen haben sich emporgearbeitet. Mitten unter den goldnen Sandalen der Familie des Zeus bricht der Boden auseinander

und eine furchtbare Faust mit dem Hammer den sie umklammert reckt sich empor. (Dieses Bild ist neuerdings oft benutzt worden.) So sieht Meunier seine Arbeiter. Ihre körperliche Rückbildung ins Elementare macht er zum Träger von Gestalten, deren eine wir gedankenlos ruhig dastehend in übermenschlicher Höhe aufragen sehen.

Begreiflich muß erscheinen, daß ein solcher Künstler für solche Werke eine Stätte suche, wo sie als gedankenerregende Leistung edler Art einen herrschenden Rang einnehmen. Auch, daß er ihre Aufnahme in die offizielle große Ausstellung nicht vom Gutdünken anderer Künstler abhängig machen wolle. Auch daß er auf etwaige dem Publikum in die Augen leuchtende Belohnung seines Talentes durch den Staat verzichte. Diese Denkungsart liegt hier in der Natur der Verhältnisse. Meunier beherrscht seine Kunst als Meister. Er weiß was er will und bringt es — wäre er ein Maler: man würde sagen ‚mit gewaltiger Pinselführung‘ zur Anschauung.

Für einen Meister dieser Art ist die Ausstellung der Sezession ein Bedürfnis.

1012. **Hildebrand** (München-Florenz). Neben Meuniers wilden Figuren stehen da nun die stiller gearteten Werke desjenigen Bildhauers, dessen Florentiner und Münchner Ateliers heute gleichen Ruhm tragen: des Thüringers Adolf Hildebrand. Als eines der stärkeren Kennzeichen seiner Menschendarstellung erscheint in den hier sichtbaren Werken, welche aus verschiedenen Epochen seiner Thätigkeit stammen, die Ruhe, die sie ausatmen. Jener wie ein Denkmal emporragende Grubenarbeiter steht wie erstarrt da, aber doch als ein Mensch der etwas erwartet. Gedanken durchwandeln seine Stirn. Hildebrands in wunderbarer Vollendung ausgeführter knieender Jüngling wirkt auch im höchsten Grade als lebensvoll, hält sich zugleich aber so still an seiner Stelle, als wolle er sich niemals wieder erheben. Dasselbe gilt von desselben Meisters stehendem Jünglinge der Berliner Nationalgalerie. Das unbewegliche Lebendige dieser Gestalten, nicht minder das der ausgestellten Büsten, bringt sie den antiken Bildwerken nahe. Und doch ahmt Hildebrand die Antike nicht nach, sondern geht dem Anscheine nach geradesweges auf die wahrhaftige Natur zurück.

Aber auch der belgische Meister thut das, seiner Meinung nach, doch wohl. Beide Bildhauer verdanken meinem Gefühle nach einen Teil ihrer Formgebung einst empfangener akademischer Schulung. Hildebrand das meiste freilich den Italienern desjenigen Jahrhunderts, das dem Raphaels vorausging und in dem Overbeck einst die ‚Natur‘ erblickt hatte. Hildebrand aber faßt jedoch das Quattrocento anders auf als dieser. Er erinnert in seiner Meißelführung nicht an Donatello, als habe er diesem etwas abgesehen, aber Donatello erinnert an ihn. Intensive Verwandtschaft empfinden wir. Donatellos Porträtköpfe umfängt dieselbe unbewegt hinbrütende Atmosphäre. Es scheint, was wir bei ihm sehen, die ‚reine Form der Natur‘ zu sein.

Auch Hildebrand meinte doch wohl, daß die Sezession dem Publikum die tiefere Auffassung seines Talentes besser ermögliche. In das Gedränge der Großen Ausstellung gehören diese Werke nicht. Sie sind vollendet in ihrer Durchführung. Ein beginnender Bildhauer, dessen Naturell etwa in gleicher Richtung läge, könnte in dieses Meisters Atelier unendliche Förderung erfahren.

Zu erwarten wäre nun an dieser Stelle eine größere Anzahl Landschaften gewesen. Nach Landschaften besteht heute Nachfrage. Das Publikum weiß sie zu würdigen.

Für den Landschafter im neuesten Sinne ist auf den Akademien wenig zu lernen. Ein Künstler, der die Natur darstellt wie er allein sie sieht, müßte fast wie ein Einsiedler im Walde leben. Seine Aufgabe ist nicht, die Natur, wie sie sich darbietet, nachzuahmen, sondern das Gefühl in uns zu erwecken, das die Natur in uns hervorruft, wie Homer Landschaften in unserer Seele sich ausbreiten läßt, wie er die Natur selbst, nicht bloß Beschreibungen der Natur giebt. So dichtete auch Walther von der Vogelweide. Und so Dante, der, wie jene beiden, sein Vaterland im Gesange verewigte. Man vergleiche Petrarchas sanfte Verse, die voll von Beschreibungen der Natur sind: lauter akademische Schönheiten. In neuester Zeit erst wieder ist auf dem Gebiete der malenden und zeichnenden Kunst der Drang völlig durchgebrochen, der Natur dicht ans Herz zu dringen. Die die Erde überspielende Luft gleichsam uns fühlen zu lassen, ist ein neuer Trieb erwacht. Das Meer, der Wind, die Wälder, die Wolken haben für den Blick der heutigen Generation in höherem Grade als für den der früheren etwas geistig Inhaltvolles. Für dieses Unbestimmte werden die Worte einer Sprache gesucht.

1013. **v. Gleichen-Rußwurm** (Weimar) sandte mir neulich zwei auf Stein radierte Blätter. Auf dem einen war zu sehen, wie über ein kahles, halbdunkles Gefilde ohne Baum und Gewässer ungeheure Wolken dahinziehen. Nur aus lichten, durchsichtige Schatten tragenden Luftgebirgen gebildet, scheinen sie im Strome des Windes immer andre Gestalt anzunehmen, bald zu zerfließen, bald sich zu ballen, und, von immer anderen Umrissen umgrenzt, sich zu strecken oder aufzutürmen. Erreicht kann vom Künstler nur werden, daß unsre Phantasie im Anblicke des Blattes sich erinnert dergleichen gesehen zu haben. Und auf einer anderen Zeichnung ein langsam breit dahinrinnendes, fast stockendes Gewässer, daneben eine im Vorgefühle des nahenden Gewitters sich beeilende, gedrängte Schafherde, mit dem vorangehenden Schäfer, und am Himmel die ungeheuren Gewölke, welche aber nur erst die fernen Vorboten des Unwetters sind. Alles wie ein Gedicht zusammenklingend. Wie Homer die stille Nacht malt, wo des Hirten Auge die Linie der Berge sich vom klaren Himmel abheben sieht, oder wie er die nächtlich einsame weite Ebne beschreibt, über die Priamos fährt, um die Zelte Achills zu erreichen, von dem er die Leiche seines Sohnes erbitten will. Momente wie diese so darzustellen, daß sie zugleich als Gedicht und als Natur empfunden werden, bemühen sich heute die Maler, aber sie wollen sicher sein, mit Aufmerksamkeit betrachtet zu werden. Sie bilden eine Sezession nicht bloß für ihre fertigen Werke, sie sondern sich ab für die Beobachtung der scheinbar toten Fläche, deren Lebenszeichen in den Jahres- und Tageszeiten sie beobachten.

Der Künstler ist in Franken zu Hause. Er wohnt auf dem Lande und kennt das Gut, das seine Vorfahren schon bewohnten, genau. Seit vielen Jahren giebt er Ansichten einzelner Terrainstücke, gleichgültig erscheinende Teiche, Felder, Wiesen, Wald und Himmel und Gewölk darüber, mit solcher

Liebe aber beobachtet und dargestellt, daß seine Blätter dem, der nie dort war, etwas wie ein Heimatsgefühl einflößen. Arbeitende Menschen, mitarbeitendes oder weidendes Vieh verbinden sich mit den Bäumen, den Wasserläufen, sogar mit dem Gewölk und dessen ziehenden Schatten zu einem Ganzen. So haben selbst Ruisdael und Rembrandt die Natur nicht in sich aufgenommen. Unser Künstler stellt den Einfluß nicht in Abrede, den Millet auf ihn gehabt hat. Viele andre würden es ebensowenig thun. So hat Millet in seiner Weise eine Akademie begründet. v. Gleichen hat einige Gemälde ausgestellt. Seine Malerei sagt mir weniger zu als seine Zeichnung. Aber er strebt in beiden dasselbe an.

Auch Arbeiten dieser Art werden in einer gewissen Abgeschlossenheit liebevoller betrachtet und enträtselt werden. Oft liegt in dieser intimen Naturdarstellung mehr Streben als Können. Als seien mehr Töne als Melodien gegeben. Unser Gedächtnis hält sie nicht fest. Während Claude Lorrain, dem alle moderne Stimmung doch abgeht, abgeschlossene, keiner Wirklichkeit entsprechende, aber uns freundlich befriedigende Bilder hervorbringt, die auch als abgeschlossene Formen in unserer Phantasie haften.

Nun wäre auch noch Böcklin zu nennen. Von diesem aber ist an so viel Stellen so viel schon gesagt worden, daß es genügt, ihn als einen anzuführen, dessen Werke auf Sezessions-Ausstellungen nicht fehlen dürfen. Und so hätten auch Burnands Gemälde an dieser Stelle dem deutschen Publikum zuerst gezeigt werden sollen.

1014. **Unerträgliches der Sezession.** Nicht unausgesprochen jedoch muß bleiben, daß eine Anzahl Gemälde u. Skulpturen hier Aufnahme gefunden, die richtiges Gefühl für öffentlichen Anstand auf der Großen Ausstellung nicht geduldet hätte. Mit dem Grundgedanken der Sezession hat diese Willfährigkeit kaum etwas zu thun. Es giebt Naturen unter den Künstlern und innerhalb des Publikums, denen das absolut Unerträgliche in der Auffassung von Gestalten als das einzig Richtige erscheint. So z. B. die Art, wie die Enthauptung des Johannes und die Empfangnahme seines Hauptes durch Herodias abschreckend genug, wenn auch talentvoll gemalt worden ist. Daß es einen begabten Künstler giebt, der Phantasie und ernstliche Arbeit einer Darstellung dieser Art widmet, muß jedoch allgemeines Interesse erregen. Unsittlich im polizeilichen Sinne sind Darstellungen wie diese nicht. Es waltet vielmehr ein entschiedenes Interesse, alles was Thatsache genannt werden kann, in die Oeffentlichkeit zu schaffen, und die Ausstellung auch solcher Gemälde hat seine Berechtigung. Karikaturen aber müssen, um erträglich zu sein, doch das sichere Gefühl in uns erwecken, der Künstler habe nichts anderes in ihnen geben wollen. Sobald er oder gar die Veranstalter der Ausstellung Werke dieserart ernsthaft nehmen, werden dieselben eben so unerträglich als etwa die Kompositionen eines Musikers, der Husten oder Grunzen (oder andere Töne) als gültige Orchesterstimmen in die Instrumentierung einführen wollte. —

Die Große akademische Ausstellung und die Sezession bringen nur einen geringen Teil der neuesten deutschen Produktion an künstlerischer Arbeit zu Gesichte.

1015. **Was die Bildung eines selbständigen Kunsturteils heute erschwert.** Berlin selbst und viele andere Städte zu gleicher Zeit, bieten Ausstellungen mannigfaltigsten Inhalts,

Paris nicht zu vergessen, wo eine Fülle deutscher Kunstwerke vereint gesehen werden kann. Eine große Zahl der Leistungen sind in Gestalt von wandernden Sonderausstellungen dauernd auf der Reise. Früher schickte man nur einzelne bedeutendere Gemälde von Ort zu Ort, heute ganze Reihen: Gemälde, Zeichnungen, Radierungen, Skulpturen und was sonst die Lebensarbeit der Künstler repräsentiert. Hinzutreten die Zeitschriften mit Abbildungen sowie mit den dazugehörigen gleich fertiggestellten Beurteilungen, die dem Publikum die Werte der Künstler und ihrer Thätigkeit gleich fertig gefaßt zu Gebote stellen. All das würde nicht da sein, wenn es von der Notwendigkeit nicht erzwungen wäre. Es ist schwer, dieser Ueberfülle im einzelnen gerecht zu werden, oft fast unmöglich, der Verführung, energisch gefaßte Urteile zu wiederholen, nicht nachzugeben und den persönlichen eigensten Eindruck festzuhalten, den zu formulieren, Nachdenken und Kenntnisse erforderlich sind. Um einen Standpunkt zu gewinnen, auf dem man unter eigener Verantwortung sich behaupten könne, ist das Studium der Kunstgeschichte nötig. Für diese Lage der Dinge ist am heutigen neuesten Tage das Goldene Buch der Kunst geplant worden. Ein Geschichtswerk für unsere eigene Zeit und eine Quelle für die einstmals rückblickende Zukunft.

1016. Geschichte und Bericht.

Goethe hat die Geschichte seines Lebens in doppelter Form hinterlassen. Bis zur Mitte der zwanziger Jahre seines Lebens giebt er eine Erzählung, in welcher Zeitläufte, nahestehende Persönlichkeiten und eigene Schicksale zu einem Ganzen verwebt sind. Diese Darstellung hat Anfang, Mitte und Abschluß und künstlerische Form. Von dem was Goethe dann in Weimar später erfahren hat, giebt er Jahresberichte. Jedes Jahr bildet nun ein Gebiet für sich. Das Ganze dieser Jahresberichte steht im Gegensatze zu der harmonisch emporgeführten und vollendeten Historie von „Dichtung und Wahrheit“ wie eine wohlgefügte glatte Mauer da, der eine architektonische Mitte fehlt und die sich weiter und weiter erstrecken könnte. Diese Teilung hat etwas von der Natur der Dinge Gegebenes: was hinter dem eigenen Mannesalter des Erzählers liegt, ist Geschichte, was er selbst erlebt, wird uns zum Bericht.

Geschichte wird, wenn man ihrer nicht für in der Gegenwart liegende Zwecke bedarf, unparteiisch verfaßt werden können, der Bericht nicht. Die Gegenwart, in der wir mitthun, darzustellen ohne rechts oder links zu stehen, ist unmöglich. Nun haben, was unsre Tage anlangt, die Bestrebungen der vergangenen Zeiten kein ausgesprochenes Verhältnis zu denen des heutigen Tages gehabt, sie hatten eine Richtung, aber kein festes Ziel, sie sind allerdings die Vorstufen der heutigen Ereignisse gewesen, wuchsen aber aus eigenen Anfängen empor und sind darin abgeblüht. Auch die Bestrebungen unserer Zeit werden voll erst erkennbar sein, wenn sie abgeblüht ist. Einstweilen streben wir in vielen Vertretern aufwärts, und was daraus entstehen wird, ist ungewiß. Aber es steht das Geschehende uns dicht vor den Augen und wir stellen es dar.

Das goldene Buch der Kunst, das die bildende Kunst der heutigen Zeit in einer Auswahl ihrer Vertreter darstellen soll, bildet demzufolge kein organisch aufgebautes Ganzes, sondern bietet einen Bericht über den Zustand des neuesten Tages, abgefaßt im

Gefühle der Dankbarkeit für hervorstechende Leistungen vieler arbeitender Männer; und insofern parteiisch und unparteiisch zugleich, als man bei diesem Urteil mit dem wohlwollenden Urteile der besten Zeitgenossen sich im Einverständnisse zu befinden hofft. Soweit ist das Buch nur Bericht. Zum Verständnisse der heute nebeneinander wirkenden Künstler aber war ein Anknüpfen an die Vergangenheit nicht zu entbehren und insofern läuft ein Stück deutscher Kunstgeschichte mit ein.

1017. Der Künstler. Unter einem Künstler verstehen wir im historischen Sinne einen von der Natur bevorzugten Menschen, welcher Werke schafft, die schön sind. Vom Schaffen solcher Werke sprechen wir, im historischen Sinne abermals, wenn durch den Geist eines Mannes aus Nichts Etwas wird. Schön nennen wir dieses Etwas, wenn sein Anblick unsere Seele mit edler Freude erfüllt. Edle Freude aber nennen wir das, was den Besten unserer Zeit als ein Schmuck des Lebens erscheint. Was uns für Momente den Druck des Daseins vergessen läßt. Und an eine glückliche heitere Fortentwicklung der werdenden Welt glauben läßt. Gemälde, Bauwerke und Skulpturen, welche das Lob davontragen, diesen Einfluß auf uns auszuüben, werden im historischen Sinne Kunstwerke genannt.

Nun aber giebt es Werke der Kunst, welchen diese Macht nicht innewohnt, die trotzdem schön genannt werden, Bewunderer finden welche hohe Preise für ihren Besitz zahlen, ja von einigen so hoch geschätzt werden, daß man sie über jene oben beschriebenen erhebt. Die Bewunderer sagen, diese Werke seien vielleicht nicht schön, aber sie seien charakteristisch, seien getreue Abbilder der lebenden Natur, und, fügen sie hinzu, besäßen dadurch das Recht, aus diesen Gründen ebenfalls schön genannt zu werden. Sie beglückten ihre Bewunderer in ihrer Art und mehr verlangten diese nicht. Hierdurch ist eine Spaltung in den Reihen derer entstanden, welche sich mit Beurteilung von Kunstwerken und mit der Geschichte der Kunst beschäftigen. Unter demselben Worte schön wird von zwei Parteien etwas anderes verstanden und es fehlt die Autorität, welche eine von beiden in ihren Ansprüchen zurückwiese. Ich gehöre denen an, von denen an erster Stelle die Rede war. Dies jedoch verhindert nicht, daß ich mich nicht auch auf den Standpunkt der an zweiter Stelle genannten zu versetzen vermöchte.

1018. Freiheit des Künstlers. Dies zu thun, ist bei der deutschen Kunst aber um so notwendiger, als die deutschen Künstler von Anfang an für jene zweite Partei zumeist gearbeitet zu haben scheinen, und weil heute diejenigen Künstler, welche das Charakteristische hervorzubringen für die Aufgabe der Kunst ansehen, in der allgemeinen Meinung heute doch wohl als die vorzüglicheren an erster Stelle stehen. Sie sind heute der öffentlichen Ehren am vollsten teilhaftig geworden und die Majorität des kunstgenießenden Publikums zieht ihre Werke vor. Und da diese Lage der Dinge nicht eben dadurch geschaffen worden ist, daß eine von beiden Parteien die andere unterdrückt hätte oder daß die erstere bei Bestellungen von Werken ausgeschlossen wird, so darf der heutige Zustand des Kunsturteils und der Produktion von Werken als das gesunde Zeichen einer Zeit angesehen werden, welche frei und unbefangen dem eigensten Gefühl folgend eben das ihr Zusagende bevorzugt.

1019. Die deutsche nationale Kunst des letzten Jahrhunderts. Deutschland hat eine in sich abgeschlossene nationale Kunst erst im 19. Jahrhundert wieder hervorgebracht, nachdem die Kunstübung des 15. und 16. Jahrhunderts, als deren Repräsentant oben nur Dürer von uns genannt worden war, eine ausgiebige ruhmvolle Entfaltung erlebt, sich sodann aber ausgelebt hatte. Diese frühere Kunst war uns aus den Niederlanden zugekommen, welche früher gleichsam einen Teil Deutschlands bildeten, und fand dort auch später eine glänzende Fortbildung, während bei uns infolge des dreißigjährigen Krieges der innere Trieb abstarb oder verkümmerte. Wohl besaßen eine Reihe berühmter Meister, zumeist in deutschen Städten arbeitend, immer noch die Kraft, das darzustellen, was sowohl ihr Publikum erwartete als was von ihnen selbst ihrem eigenen Naturell abgefordert wurde, und einzelne unter diesen Meistern haben sich so hoch erhoben, daß sie zu eigener Befriedigung das rein Schöne zu schaffen bestrebt und im stande waren, doch ist keiner darunter, der gerade deshalb besonderer Anerkennung des gesamten deutschen Volkes sich erfreute. Der Gesichtspunkt, wieweit ein Künstler dem Drang genügt hätte, der eigenen Persönlichkeit Ausdruck zu verleihen, ist überhaupt ein moderner. Auch Dürers Kunst wurde bei seinen Lebzeiten kaum von ihm aus gewürdigt. In Betracht kam in jenen Jahrhunderten nur, wieweit ein Meister den Ansprüchen seiner Besteller genügte und wieviel er dabei an Geld und Ehre gewann. Den Unterschied festzustellen, welcher in Betreff der geistigen Eigentümlichkeit zwischen Holbein z. B. und Dürer waltete, wäre zu beider Lebzeiten schwerlich jemandem beigefallen. — Für uns heute ist die Beantwortung solcher Fragen aber von Wichtigkeit. Wir haben im letzten Jahrhundert erst angefangen, die Dichter und ihre Gestalten, dann die musikalischen Komponisten und nun auch die bildenden Künstler auf den geistigen Wert ihrer gesamten Persönlichkeit sich selbst gegenüber in Betracht zu ziehen.

1020. Goethes Führung in allen geistigen Dingen. Und dieses Verhältnis der Kritik zur Produktion hat fortbestanden, bis in den beiden letzten Jahrhunderten Goethe, der Dichter, in allen geistigen Dingen die Führung übernahm. Durch ihn erst ist Winckelmann wieder populär geworden. Mit seinem Namen erst treten wir in die Zeiten ein, die uns heute völlig vertraut sind. Daß Goethe ein Dichter war, ist zu wenig gesagt: wir verdanken einem französischen Fürsten das erste Wort umfassenderer Anerkennung Goethes: Napoleon sagte von ihm „voilà un homme“. So allgemein empfinden wir alle heute Goethes Bedeutung. Goethe war ein Mann. Dieser Mann aber ein deutscher Künstler. Ein Künstler im höchsten allgemeinen Sinne. So hat Goethe sich selbst alles in allem bezeichnet, als er, 1786 in Rom, wieder inne ward, wozu er eigentlich berufen sei.

Das Wunderbare bei Goethe, das auch heute erst hervorzutreten beginnt, ist die durch seine Existenz bewiesene Einheit sämtlicher geistiger Arbeit. Kronecker sagte mir einmal, mathematische höchste Arbeit lasse sich nur mit dichtender Phantasiearbeit vergleichen. Architektur, ist oft gesagt worden, sei gefrorene Musik. Alles künstlerische Schaffen ist identisch. Goethe verfocht nicht nur diese Identität aller geistigen Arbeit, sondern er bewies es durch

seine Lebensführung. Völlig wird das erst um das Jahr 2000 etwa begriffen worden sein. In diesem Sinne ist Goethe der erste Sezessionist gewesen. Er beruhte auf sich. Er wollte nicht mit Andern zugleich betrachtet werden. Er konkurrierte mit Niemand. Er erkannte, daß, was er auch that, zu der Arbeit, der er seine Kraft zuwandte, noch etwas Anderes, Allgemeines gehöre. Etwas Geistiges höchster Art, von dem bei seiner Beurteilung ausgegangen werden müsse.

1021. **Die Antike und die moderne Kunst.** Goethe aber blieb, mochte er noch so allein stehen, der Bürger der beiden Jahrhunderte, in denen er lebte. Er war modern, wie wir Alle. Die antike Kunst sucht den Moment zu verewigen, die moderne Kunst das Ewige als Moment zu erfassen. Die antike Kunst hält den vergänglichen Eindruck der Gegenwart fest, um ihm monumentale Dauer zu verleihen. Die moderne Kunst hat das Ewige, Geistige von Anfang an im Auge, möchte es aber so darstellen, als ob es momentan vorübergehend nur in Erscheinung trete. Dieser Moment der Modernen ist scheinbar das Bild eines vergänglichen Zufälligen: daher das Bestreben, selbst Monumenten den Anschein des Anblicks zu geben, den einige Minuten bieten. Wir empfinden und sehen anders als die antike Welt. Moderne Monumentalgestalten dürfen, um uns heute zu genügen, das Allgemeine, Ewigdauernde, Uebermenschliche nicht darbieten, das zu zeigen der Triumph der Antike war.

1022. **Homer am Abschluß einer Kulturepoche.** Seltsamer Weise, füge ich hier ein, paßt das nicht auf Homer. Dieser ist der Dichter einer ihre letzten Atemzüge aushauchenden Epoche gewesen, die künstlerisch wie die heutige moderne empfunden und gedacht hat. Dies der Grund, weshalb Viele heute mit Homer als Persönlichkeit nichts anzufangen wissen, sondern den Traum ohne Zuthun eines dichtenden Genius zusammengewebter Volkslieder aufgebracht haben, aus dem Homers beide wunderbar planvolle Gedichte zufällig sich zusammengefunden hätten. Das moderne Monumentale drängt aufs Genrehafte, das antik Genrehafte aufs Monumentale. Mit dem thronenden Zeus des Phidias, wie er von denen, die ihn noch sahen, beschrieben wird, stimmt der bewegliche Olympische Herrscher des Homer nicht. Die Geschichte unseres Mißverständnisses des Homer und des Kampfes gegen dieses Mißverständnis wird dem zwanzigsten Jahrhundert einst ein bekanntes Kapitel der Weltgeschichte sein. Raphael wußte zwischen Homers irdischer Kunst und den attischen Anschauungen des perikleischen und den höfischen der Zeiten Alexanders zu unterscheiden. Er malte die homerische Welt mit homerischen Formen und Farben. Erst das von deutscher Archäologie beeinflußte Rom des 18. Jahrhunderts ist die Heimat der antikisierenden Kunst des beginnenden 19. Jahrhunderts geworden. Die allerneueste moderne deutsche Kunst dagegen hat aufgehört, auf diesem Rom der Gelehrsamkeit zu beruhen. Sie ist aus ganz anderen Anfängen emporgewachsen, denen nachzuspüren heute unsere kritische Kraft in Anspruch nimmt. Von den Vertretern dieser selbständig gewordenen allerneuesten deutschen Kunst wird im vorliegenden Buche wohl auch die Rede sein.

1023. **David und die Antike.** Der kühle Jules David beherrschte mit seinem übermächtigen, allen Anforderungen glänzend genügenden Talente in den Zeiten der fran-

zösischen Revolution und unter Napoleon I. Frankreich und bald auch Deutschland. David beruhte auf der treuen Wiedergabe der kahlen Natur und der Nachahmung der Formen der dekorativen Antike. Griechische und römische Kunst bildeten ein fast zeitloses Ganzes für ihn. Er malt Paris bei Helena und staffiert den Raum mit pompejanischem Zimmerschmuck aus. Aus der die Welt damals entzückenden Bewunderung der griechischen Eleganz kam die Nachahmung der Antike bei Canova, Thorwaldsen und Rauch (in dessen Anfangszeiten). Heute sind diese vor 100 Jahren allmächtigen Bedingungen künstlerischen Genusses und Schaffens nicht mehr maßgebend und die Bewunderung und Nachahmung der Antike haben aufgehört.

1024. **Deutschland und die Antike.** Der Grund, aus dem jedoch schon vor David und dem Umschwunge, den die französische Revolution im Geschmacke des großen europäischen Publikums hervorbrachte, die antike Kunst verehrt wurde, lag darin, daß die klassische Gelehrsamkeit den allgemeinen Geschmack leitete. In Goethes jüngeren Jahren begeisterte sich Deutschland an den Werken der antiken Kunst ohne sie weder in Originalen, noch Abgüssen oder Abbildungen vor Augen zu haben. Eine heute kaum denkbare Armut an Material zur Belehrung herrschte. In die Museen und die Paläste der Vornehmen kamen nur wenige, nach Italien die allerwenigsten. Wie gleichgültig erscheinen uns heute die Kupfer, die Winckelmann stechen ließ und auf die er stolz war. Seine Worte las man, als habe man vor sich was er beschrieb.

Es könnte scheinen, als sei Carstens nur durch die Eindrücke des Museums zu Kopenhagen zu den Anschauungen gekommen, welche ihn beherrschten und ihm selbst eine beherrschende Stellung gaben, aber seine Begeisterung floß ihm aus Daniel Webbs „Untersuchungen über die Schönheit". Dieses Buch hat in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts in England rasch vier Auflagen erlebt und ist in das Französische und Deutsche übersetzt worden. Winckelmann nannte ich schon. Lessings Laokoon wurde gelesen. Die Phantasie des Publikums und der ersten Geister waren erfüllt von hohen Gedanken über griechische Kunst, die sie nicht kannten. Herder bewegte sich mit Leichtigkeit darin, aber doch nur in traumhaften Anschauungen.

1025. **Unsre veränderte Stellung zur Antike.** Canova, Thorwaldsen und Rauch, in den ersten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts die vornehmsten Nachahmer der antiken Skulptur, waren mit soviel eignem erfindrischen Genie ausgestattet, daß sie den Geschmack der reichen Leute und der Fürsten beherrschten. Wer von Bildhauern vorwärts kommen wollte, lernte bei ihnen. Die größte Unterstützung aber fanden sie im europäischen Schulwesen, das auf einer widerstandslosen Verehrung der antiken Schriftstellerei beruhte. Einmal wegen der den antiken Autoren innewohnenden Vortrefflichkeit, sodann aber weil nach den Kriegen gegen Napoleon die Regierungen glaubten, daß weil die Jugend sich den Gedanken an zeitgenössische Politik nicht hingeben dürfe, der politische Trieb aber doch nicht zu unterdrücken sei, die antike Geschichte die nach Freiheit dürstenden Gedanken am besten auf ein unbedenklicheres Gebiet ableite. Selbst nach 1848 noch wurde dies System beibehalten, das erst heute zusammenbricht. Denn erstens fehlt der heutigen Jugend im Anblicke der ungeheuren Umschwünge der

Gegenwart überhaupt das Interesse für die Geschichte früherer Epochen und zweitens liegt den Regierungen selbst daran, die jugendlichen späteren Staatsbürger für das früh beginnende Parteileben historisch vorzubereiten. So haben die früheren Jahrhunderte ihren Reiz verloren und ist es gekommen, daß der Masse des Volkes die Formensprache der antiken Skulptur nicht mehr recht verständlich ist, obgleich man für die in ihnen verborgene, den Geist erfreuende Schönheit immer noch empfindlich ist.

1026. **Cornelius, der größte deutsche Maler des 19. Jahrhunderts.** Die Bildhauerei ist mehr konservativer Natur, die Antike hat für sie deshalb auch heute ihren Wert nicht verloren, die Maler aber begannen früher schon, den Unterschied zwischen Antike und Natur einzusehen. Welche Umschwünge hier möglich waren, soll an dieser Stelle nur Cornelius zeigen, welcher der größte Maler des 19. Jahrhunderts gewesen ist und auf den alle den Entwicklungsgang der Malerei bezeichnenden Unterschiede seines Jahrhunderts von Einfluß waren.

Cornelius' Entwicklung ist recht sichtbar das Produkt vorwärtsdringender geistiger Anlagen, eines kräftigen Körpers und günstigen Schicksals im großen Stile gewesen. Als Kind eines Galerieinspektors (geboren zu Düsseldorf 1783) waren seine ersten Eindrücke Rubens' gewaltige Figuren. Seine früh verwitwete, mittellose Mutter will ihn ein Handwerk lernen lassen, aber er erzwingt die Malerlaufbahn und schlägt sich durch bei Ausführung von Aufträgen jeder Art. Er ist schon nicht mehr jung, als er in Frankfurt immer noch so seinen Lebensunterhalt verdient. Seine vielfachen Arbeiten aus jenen Zeiten haben etwas Durchschnittliches. Den ersten geistigen Stoß giebt ihm der Anblick der Boisseréeschen Sammlung älterer deutscher und niederländischer Gemälde, verbunden mit dem Erscheinen von Goethes Faust und dem Neubekanntwerden der Nibelungen. Beide beginnt er zu illustrieren. Er sieht die Natur mit den Augen der älteren deutschen Meister an. Man unterstützt ihn. Man macht ihm möglich, nach Rom zu gehen, wo Overbecks Gesellschaft ihn in das italienische Quattrocento einführt. Dann geben die aus Paris nach Rom zurückkehrenden Werke der Antike und Raphaels seiner Phantasie eine neue Richtung. Hierzu tritt der Einfluß des in Geschichte und Litteratur des Altertums in Rom damals als Kulturmacht waltenden Niebuhr. Niebuhr hat zuerst den „großen Künstler" in ihm gesehen. All diese Einwirkungen, wie sie aufeinander folgen, lassen sich in Cornelius' Werken und Entwürfen erkennen. Cornelius hat Kraft, alles aufzunehmen und in eigener Phantasie neu zu gestalten. Er sucht weder die reine „Natur", noch die „Griechen", noch das „Quattrocento" allein, sondern alles zu gleicher Zeit. Eine seine Fortschritte bewundernde Schar umgiebt ihn, der Kronprinz von Bayern als vornehmste Gestalt darunter, er wird als dirigierende und schaffende Kraft nach Deutschland berufen und sieht sich in München umfangen von Ehren und Bewunderung, als ausstrahlende Mitte einer grenzenlosen Thätigkeit. Dort entstehen nun Wandgemälde gewaltiger Dimension, welche in ihrer Folge den Weg zeigen, den er nimmt. Im Göttersaale der Glyptothek noch die in Rom errungenen Anschauungen, in den homerischen Wandgemälden der Einfluß Davids und der akademischen Malerei, in denen der Ludwigskirche der Versuch eine neue

Formenwelt kolossaler Art zu gestalten. Hier zeigt sich ein Stillstehen vor den neuesten Aufgaben von seiten eines Königs, dessen Ideen Cornelius sich fügen mußte. Diese Aufträge aber wuchsen nicht mehr aus ihm selber heraus. Als er, noch keine vierzig Jahre alt, Rom verlassen hatte, lagen seine herrlichsten Arbeiten noch in voller Freiheit teils vollendet, teils begonnen, noch vor ihm. Menschliche Gestalten von rührender Schönheit entstanden damals. Die zwanzig glanzvollen Jahre der Ehrgeizbefriedigung in München waren aber doch kein Glück für ihn, erst die Berufung nach Berlin, nun im Alter, gab ihn sich selbst zurück. Zwar kam von den ihm übertragenen gewaltigen Mauergemälden für das längst schon wieder abgebrochene Camposanto, das über den Zustand einer jungen kolossalen Ruine nicht hinauswuchs, nichts zur Ausführung, wohl aber gelangten die dafür bestimmten Kartons zu einer Art von Vollendung, welche die mangelnde Malerei nicht bedauern läßt. Zum erstenmal wieder umgiebt den alten Meister in Berlin die Einsamkeit seiner Anfangszeiten. Er kehrt in sich zurück. Alle Nachahmung fremder Kunst verliert die Macht über ihn und er schafft aus dem eigenen Geiste und aus der Natur nun seine größten Werke. Auf diesen beruht seine Unsterblichkeit. Ihrem Eindrucke entzieht sich niemand. Cornelius' ungeheures Jüngstes Gericht in der Münchner Ludwigskirche verschwindet neben seinem Karton der „Auferstehung", der in Berlin steht. Hier war Cornelius nur er selber, einsam wie es Goethe bei der letzten Arbeit am Faust gewesen ist.

1027. **Neue Mächte im Betriebe der bildenden Künste.** Es sind nach Cornelius' Tode eine Anzahl neuer Mächte im Betriebe der bildenden Künste emporgestiegen, deren Einfluß zum Teil neue Folgen von noch nicht vorauszusehender Tragweite haben wird. Dazu rechne ich die durch die Demokratisierung aller Mittel geistiger Belehrung eingetretene Erschließung aller vorhandenen Museen, Privatsammlungen und irgendwie dekorierter Gebäude. Zu allen hat jedermann freien Zutritt. Und da die Eisenbahnen den früheren Begriff der Entfernung völlig verändert haben, kann jedermann nicht nur alles, sondern alles überall soweit die Welt ist, sehen, und, da die Photographie fast alles reproduziert, alles sogar besitzen. Hinzu tritt der durch die Photographie ermöglichte Besitz aller Naturformen in leicht zu erlangenden Reproduktionen und der durch das Skioptikon mögliche Anblick dieser Formen in allen Größenverhältnissen. Drittens aber — und hier sind die Folgen noch nicht zu ermessen — das Zusammenschmelzen aller Völker zu einer gewaltigen Masse, die gemeinsame Bildung einander verständlich macht, zugleich aber—und auch hier beginnen eben erst unsere Erfahrungen allerneuesten Datums — ist ein Drang nach Scheidung der Völker der Rasse nach in wachsender Stärke lebendig geworden, dessen Einfluß auf die Litteratur bereits begonnen hat, unzweifelhaft aber auch auf ästhetischem Gebiete sich geltend machen wird. Was hier zu erwarten steht, wissen wir nicht; meinem Gefühle nach werden ganz neue Erscheinungen eintreten.

Die Kunstgeschichte lehrt uns, wie sehr auch der talentvollste, eigenwilligste Künstler von den zufälligen Verhältnissen abhängig sei, unter denen er emporkommt. Keine der Entwicklungen unserer bedeutenderen Künstler ließ sich irgend voraussehen. Und so wäre unmöglich,

vorauszusagen, was den bildenden Künstlern der Gegenwart oder nächsten Zukunft an Gelegenheiten, sich geltend zu machen, beschieden sein könne. —

1028. **Künstler und Kritiker.** Jede geistige Produktionskraft, jeder bildende Künstler zumeist, steht heute einer so kolossalen Macht von aktiver Kritik gegenüber, wie sie dem bloßen Gewichte nach vor 50 Jahren nicht vorstellbar war. Diese aktive Kritik ist (ihrer eigenen Existenz wegen) auf fortwährende angreifende Kriegführung angewiesen. All das anfängliche Streben eines Künstlers hat nicht darin jedoch zu bestehen, diese Macht zu besiegen, oder sich ihrer zu erwehren, sondern sie dahin zu bringen, daß sie ihn zum Ziele ihrer Angriffe macht. Dies verlangt rasche lebendige Thatkraft, unablässige Aufmerksamkeit und zugleich doch wieder bei der eigentlichen hervorbringenden Thätigkeit einen stillen Verkehr mit der Welt und mit sich selber, um ruhig und unbefangen und unbekümmert seiner Arbeit sich hinzugeben, als sei das Leben ein nie abbrechender sonniger Sommertag. Das sind harte Gegensätze. Nur wer sie zu versöhnen vermag, darf sich einen echten Sohn des 20. Jahrhunderts nennen.

Die moderne Bewegung

von

Dr. H. Muthesius

A. England.

1029. Germanischer Ursprung. Die neue Bewegung in den angewandten Künsten, die jetzt ihre Kreise über die gesamte europäische Kulturwelt zu ziehen beginnt, hat ihre Entstehung in England und wurde dort zu Beginn der sechziger Jahre geboren. Der Ursprung und die erste Entwicklungsstufe der neuen Kunst stehen durchaus unter dem Zeichen der wiedererwachten Gotik, die seit den dreißiger Jahren die englische Architektur und mit ihr die Kleinkünste mit Beschlag belegt hatte und in der englischen Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts von erster Bedeutung ist. Diese Thatsache ist nicht unwichtig. Denn, wie die historische Gotik im Geistesleben der nachchristlichen Zeit die Rolle übernahm, das nordische Kunstempfinden im Gegensatz zu dem italienischen, auf der Antike fußenden zu verkörpern, so gab sich auch hier wieder die neue Kunst in der Art, wie sie entstand, als eine nordische, dem germanischen Empfinden entsprungene zu erkennen, als eine Kunst, die sich im bewußten und gewollten Gegensatze zu der Kunst der romanischen Völker bewegt. In der That ist die Bewegung bis auf den heutigen Tag eine germanische und in ihren wesentlichen Verzweigungen auf die germanischen Länder beschränkt geblieben. Die romanischen Völker haben im allgemeinen den Anschluß an sie versäumt, und es bleibt zweifelhaft, ob sie ihn je suchen oder finden werden.

1030. Vorstadium. In England muß als früher Vorläufer der neuen Kunst der Architekt A. W. Pugin, die erste Persönlichkeit von Bedeutung, die in der neugotischen Bewegung auftauchte, betrachtet werden, der zum Ausbau des englischen Parlamentshauses schon zwischen 1840 und 1850 einen ansehnlichen Grundstock von gewerblichen Künstlern herangebildet hatte. Schufen diese auch gotisch, so lebte in dem ganzen Lager doch die Ueberzeugung, daß es noch eine andre und zum wenigsten fruchtbarere Kunst gebe, als die hochmütige Akademiekunst, die sich ausschließlich im Tafelbild bewegte und allen Zusammenhang mit dem Leben verloren hatte. Die erste Weltausstellung von 1851 kam heran und brachte in England den entscheidenden Umschwung: die auf der Einsicht der Unzulänglichkeit der gewerblichen Leistungen beruhende Gründung des South-Kensington-Museums und der in der Folge so glänzend entwickelten

Lehreinrichtungen desselben. Sie bildeten das Mittel einer künstlerischen Erziehung des Volkes auf der Grundlage des Gewerbes und der Anforderungen des täglichen Lebens und wirkten vorwiegend vom Gesichtspunkt der häuslichen Kunstpflege aus. Diese Schulen haben — mag ihr Ruhm auch in der Gegenwart etwas verblaßt sein — eine Kulturaufgabe ersten Ranges erfüllt.

1031. John Ruskin. Die eigentliche Popularisierung der Kunst — gewiß keine kleine Aufgabe in einem Volke, das fast ausschließlich von seinen kaufmännischen Instinkten beherrscht ist — nahm in England John Ruskin vor, dessen von Begeisterung getragenen, aus einer glühenden Künstlerseele heraus diktierten und in glänzendster Meisterung der Sprache geschriebenen Bücher von Beginn der vierziger Jahre an einen litterarischen Erfolg hatten, der seit Winckelmanns Buche über das Altertum in der kunstgeschichtlichen Weltlitteratur nicht wieder dagewesen ist. Ihm gelang es, die Herzen des englischen Volkes für die Kunst zu öffnen. Und zwar für die Kunst in dem besonderen germanischen Sinne, für das Werkmäßige, Charakteristische, Bodenwüchsige, Ursprüngliche in ihr, für die Kunst des täglichen Lebens und der ganzen menschlichen Umgebung. Seine Grundsätze des Strebens nach Aufrichtigkeit und Vertiefung in der Kunst, der Abwendung von falschem Prunk und bloßer Eleganz, seine Ueberzeugung, daß die Kunst einen notwendigen Bestandteil des menschlichen Seelenlebens ausmachen müsse und daß in ihr die einzige Rettung vor gähnender Leere und Geistesöde zu suchen sei, sie verpflanzten sich von ihm aus auf einen wesentlichen Bruchteil der gebildeten englischen Gesellschaft. Sie schufen dasjenige Publikum, auf dessen Teilnahme sich eine Kunstrichtung vorwiegend stützen konnte, die damals im Entstehen begriffen war und die mit den Jahrzehnten eine beispiellose Volkstümlichkeit in England erreichte: die Malerschule der Prärafaeliten.

1032. Die Prärafaeliten. Die Ziele derselben waren zunächst rein malerischer Art, aber solche von einer, der herrschenden Akademiekunst gegenüber, durchaus umwälzenden Richtung. Obgleich vom heutigen Standpunkte aus betrachtet von starker Geziertheit und so, beiläufig bemerkt, unbewußt grundverschieden von den Frühitalienern, an die sich ihr Name heftete, sprachen ihre Bilder doch eine beredte Sprache zu der Gemeinde von Aestheten, die sich um Ruskin geschart hatte. Jedenfalls bedeuteten sie für ihre Zeit einen grundsätzlichen Bruch mit dem Bestehenden. Sie führten die modernen Bestandteile des engen Naturstudiums, der dekorativen Linie und der Einheit der Farbenstimmung zugleich ein, drei sich anscheinend widerstreitende Elemente, die dennoch bei den Jüngern der Brüderschaft, Rossetti, Holman Hunt, Millais, Ford Maddox Brown durchweg, getrennt oder vereint, als neuzeitliche Kennzeichen zu finden sind und die Bruderschaft durchaus zu einer Gruppe von Sezessionisten stempelten. Die Prärafaeliten erfaßten die Kunst aus der vollen Tiefe ihres Gemütes und mit jener ganzen Hingabe ihrer Persönlichkeit, die den Abtrünnigen wie den Apostel in gleicher Weise auszuzeichnen pflegt und dem Seßhaften gegenüber so sehr in Vorteil setzt. Sie waren das junge, begeisterte, gärende Element, die mutigen Entdecker, die, unzufrieden mit dem Bestehenden, mit vollen Segeln hinausfuhren einem neuen Wunder-

lande entgegen, voller Hoffnung auf die Lebenskraft ihrer neuen Kunstideale. Aus diesen Kunstidealen entfaltete sich auch die moderne Bewegung in den Kleinkünsten, der Prärafaelitismus ist der fruchtbare Schoß, aus dem sie entsproß.

1033. Morris u. Burne-Jones. Es konnte nicht fehlen, daß damals alle originalen Köpfe unter den Jüngeren, die sich der Kunst zuzuwenden gedrungen fühlten, Anschluß an die Brüderschaft der Präraffaeliten suchten. Zu diesen gehörten auch zwei Oxforder Studenten, Altersgenossen, die an demselben Tage immatrikuliert wurden und seitdem für Lebenszeit in Freundschaft vereint blieben, William Morris und Burne-Jones. Der erstere wandte sich nach seinem Abgang von der Universität der Architektur zu, der letztere der Malerei, beide waren von Anbeginn überzeugte Präraffaeliten, die voll Begeisterung, ja Andacht zu Rossetti und Ford Maddox Brown als zu ihren Meistern hinaufblickten. William Morris that dies um so mehr, als er wie Rossetti als universale Künstlernatur für sein ganzes Leben zwischen darstellender Kunst und Dichtkunst hin und her schwankte. Als Lehrling der Architektur trat Morris in die Werkstätte des berühmten Gotikers Street ein, freilich um bald genug des trockenen Schematismus, der dort herrschte, überdrüssig zu werden. Er versuchte sich darauf für einige Zeit an der Malerei. Als er, 25 Jahre alt, sich ein Haus baute und an dessen Einrichtung ging, entdeckte er seinen wahren Beruf, *die künstlerische Ausgestaltung des Hauses*, die er von nun an zu seiner Lebensaufgabe machte. Er errang auf diesem Gebiete nicht nur persönlich die größten Erfolge, sondern wies auch der ganzen Welt den Weg auf ein neues Kunstgebiet. Ja er führte eine ganz neue Kunstentwicklung herauf und bereitete im letzten Ende jenen vollkommnen Geschmackswechsel vor, in dessen Mitte wir jetzt stehen.

1034. Gotische Grundlage der Morrisschen Kunst. Freilich wäre es falsch anzunehmen, daß Morris grundsätzlich auf „neue Formen" ausgegangen wäre, wie es unsre heutigen Modernen thun, noch überhaupt, daß er in formaler Hinsicht umgestaltend hätte wirken wollen. Der Geist der Zeit war gotisch, hieran hatte auch die Begeisterung der Präraфaeliten für die Frühitaliener nichts geändert, die im Grunde nur deshalb geliebt wurden, weil sie mehr gotisch als renaissancegemäß waren. Und so war auch Morris mit Leib und Seele ein überzeugter Gotiker. Seine Formensprache war die gotische, sein Wirkungsideal war das gotische, seine Farbe, die Herstellungsweise seiner Erzeugnisse, ja selbst seine sozialen und allgemeinen Lebensanschauungen waren gotisch, und zwar nicht selten gotisch bis zur Beschränktheit. Aber seine streng ausgeprägte Persönlichkeit, sein stark aufs Persönliche gerichteter Schaffensdrang duldeten dennoch keine direkte Nachahmung gotischer Formen, wie sie die damaligen Architekten übten. Er suchte nur im Geiste der Gotik zu schaffen, hielt sich aber im übrigen in Bezug auf die Vorbilder für seine Ornamentik an die Natur, wie er sich denn auch im Möbel und der Gesamtauffassung des Innenraumes durchaus der verfeinerten Lebensweise des neunzehnten Jahrhunderts anzubequemen verstand. Seine Persönlichkeit schuf so, ohne es zu wollen und ohne daran zu denken, sich selbst einen Stil, in welchem die Gegenwart ihr Recht forderte, wie sie es von jedem lebenskräftigen Gegenwarts-

menschen thut. Trotzdem ist es bezeichnend genug, daß die erste Kunstausstellungsmedaille, die auf Morris fiel, es war 1862, ausdrücklich für dessen „Genauigkeit der Nachahmung der mittelalterlichen Formen" erteilt wurde, ein Ausspruch, in dem damals kein geringes Lob lag.

1035. **Morris' Wirken.** Seit 1861 leitete Morris ein Geschäft für Innenausstattung am Red Lion Square in London unter der Firma Morris, Marshall, Faulkner u. Co. Das Haus beschäftigte sich mit allem, was zur Ausstattung des Innenraumes gehört, mit farbigem Glas, Möbelentwurf, Stickerei, Herstellung von Kacheln, Ausstattung ganzer Räume und ging bald zu den Gebieten über, auf denen Morris am einschneidendsten wirken sollte, dem der Textilkunst, der Tapete und der Teppichweberei. Im Anfang beschränkte er sich darauf, die Entwürfe zu zeichnen und die Ausführung Fabrikanten zu überlassen. Doch sah er bald das Halbe dieser Art von Erzeugung ein und ging nun daran, auch die Herstellung selbst zu übernehmen. Damit beginnt die eigentliche fruchtbare und bahnbrechende Thätigkeit Morris'. Er hing nun nicht mehr von der fachlichen Besserwisserei des Geschäftsmannes ab, hinter der sich ja nur allzuhäufig entweder Unvermögen oder Bequemlichkeit verbirgt, er lernte jedes Gewerbe, das in den Bereich seiner Kunst kam, selbst und zwar von Grund auf und eigenhändig. Von diesem Augenblicke an wurde sein Leben eine Kette von sich aneinanderreihenden Lehrjahren, die ihn allmählich zum Fachmeister in allen Gewerbezweigen machten. Mit einem Eifer, Scharfsinn und technischem Geschick sondergleichen vertiefte er sich in die einzelnen Handwerke bis ins kleinste und wirkte in der Folge auf jedem einzelnen derselben vollkommen umwälzend. Er begann mit der Stofffärberei, studierte die Farbstoffe genau, (wobei er zu dem Ergebnis gelangte, sich mit grundsätzlicher Vermeidung der Anilinfarben auf den Pflanzenfärbstoff zu beschränken), lernte drucken, konstruierte die Handdruckgeräte und erzog sich eine Reihe von Arbeitern, die mit ihnen hantierten. Auf diese Weise erzeugte er jene Reihe unübertrefflicher bedruckter Kattune, die er der Welt als Erbe hinterlassen hat und die an Echtheit der Farbe, Gediegenheit der Ausführung und Kernigkeit der künstlerischen Wirkung noch nicht auch nur im entferntesten wieder erreicht worden sind. Ein gleiches vollzog sich mit dem Tapetendruck, auch hier blieb er grundsätzlich bei den alten Farbstoffen und beim Handdruck stehen, und auch hier hat er klassische Muster hinterlassen. Dann ging er zur Stoffweberei über, schließlich zur Teppich- und Gobelin-Weberei. Zur Erlernung des Webens hatte er jahrelang in seinem Schlafzimmer einen Webstuhl stehen, an welchem er in den frühen Morgenstunden übte. Vom Jahre 1881 an ließ er alle diese Handwerke durchaus in der mittelalterlichen Form und mit Ausschluß jeder Maschinenfabrikation in seinen berühmten Werkstätten in Merton Abbey, einem im Süden von London gelegenen alten Kloster, betreiben. Sobald eine neue Industrie im Gange war, überließ er den Betrieb dem angelernten Personal und wandte sich einem andern Kunstzweige zu. Sein letztes Arbeitsfeld war die Buchdruckerkunst. Als Litterat (er war einer der größten englischen Dichter seiner Zeit) und brennender Bücherliebhaber lag sie ihm besonders nahe und er wandte

ihr die ganze Begeisterung seines glühenden Herzens, als der Lieblingskunst unter den technischen Künsten, die er zu meistern gelernt hatte, zu. Und so konnte es hier um so weniger ausbleiben, daß er seiner Zeit mit derselben unerschütterlichen Sicherheit die Wege wies, wie er es auf andern Gebieten gethan hatte. Seit 1891 war seine Handdruckpresse im Kelmscott House in Hammersmith im Gange, auf der er jene kostbaren Bucherzeugnisse hervorbrachte, die die Freude jedes Sammlers auf der ganzen Welt bilden und die schon jetzt, noch nicht 10 Jahre nach der Gründung der Druckerei, mit dem Zehnfachen des Originalpreises bezahlt werden. Sie bedeuteten eine vollkommene Revolution im Buchdruck: die Umgestaltung, die dieser jetzt auf der ganzen Welt durchmacht, knüpft sich an die Erzeugnisse der Kelmscott-Presse.

1036. **Kunstcharakter.** Die Morrissche Kunst bietet in ihrer Eigenart eine streng geschlossene Erscheinung. Im wesentlichen aus gotischem Geiste geschaffen ist sie ernst, farbenkräftig und von kerniger, biederer Wirkung, aber sie ist auch vielfach etwas ungelenk und ermangelt der Weichheit, welche die nervöse Gegenwart zu erfordern scheint. Ueber sie weht der kräftige Landhauch des Ackerfeldes, ihre Register sind die einer erweiterten, aber ihrem Wesen treu gebliebenen Bauernkunst.

1037. **Das Flachmuster.** Im einzelnen liegt vielleicht die größte Bedeutung der Morrisschen Kunst im Flachmuster. Hier entfaltete er eine unnachahmliche Meisterschaft, die sich vielleicht in nichts so sehr äußert, als in der häufig geübten Anordnung eines Haupt- und eines Nebenmotivs in verschiedenen Maßstäben oder in der Durchdringung zweier, selbst mehrerer Motive. Durch solche Mittel wußte er eine reiche, glühende Wirkung zu erreichen, ohne daß dabei auch nur im mindesten der klaren Durchsichtigkeit des Musters Eintrag geschehen wäre. Wie seine Muster sind seine Farben klar, scharf und tief und stellen in dieser Beziehung ungefähr das äußerste dar, was geleistet werden kann. Seine Ornamentik steht häufig auf dem Urzustand der menschlichen Schmuckkunst, sie erzählt etwas, die Tapete von dem Rosengehege, das die Laube umzäunt, ein Stoffbehang von dem Gebüsch und Getier des Waldes. Die ganze Richtung hat überhaupt das Urwüchsige einer jungen Kunst und den Vorteil, eine große Möglichkeit für die Weiterentwickelung zu gewähren, sie giebt Fingerzeige für ein ganzes Zeitalter. Daß sie dabei von vornherein den höchsten Gipfel künstlerischer und technischer Vollkommenheit darstellt, vermehrt ihre Bedeutung noch ungemein. Morris zeichnete in jedem der von ihm ausgeübten Gewerbe eine Niveaumarke vor, die nur jeder seiner Nachfolger wieder anstreben und im besten Falle wieder erreichen kann, die aber fürs erste kaum zu überschreiten ist.

1038. **Innenausstattung.** In seinen Gesamtinnenausstattungen schwelgte er wohl etwas zu stark im Muster, da er aber ein Meister der farbigen Abstimmung war, atmen diese Räume trotzdem Ruhe und Behaglichkeit. Seine Möbel zeigen eine Fülle neuer, ganz selbständiger Gedanken, und obgleich zumeist auf gotischer Grundlage stehend, waren sie in ihrer Sachlichkeit doch geradezu ein Protest gegen das mit Theatergotik überzogene Hausgerät, mit dem die damaligen gotischen Architekten die Welt beglückten. Da er gern auf das mit dem bürgerlichen Barock-

und Zopfmöbel allgemein gewordene polierte Mahagoniholz einging, lag es in seiner Hand, seinen Möbeln und damit seinen Räumen die Behaglichkeit des modernen Lebens zu verleihen. Und hierin liegt überhaupt das Eigentümliche seiner Innenkunst, namentlich den Primitiven aus dem jüngeren Lager gegenüber: obgleich von Natur aufs Urwüchsige gehend und in seinen Einzelheiten rustikal, verstand er es dennoch, seinen Räumen eine höhere künstlerische Weihe zu geben, während der absichtlich Primitive sich in den Manieren eines verkleideten Bauernlümmels bewegt. Uebrigens liebte es Morris, nur mit den edelsten Mitteln zu arbeiten: die hohe Eichentäfelung mit dem Gobelinfries darüber war sein Ideal.

1039. **Gobelins und farbiges Glas.** In der Gobelinkunst, die er als Hautelisseweberei betrieb, hat er eine glänzende Neubelebung der Technik geschaffen und hat Werke hervorgebracht, die sich den gotischen an die Seite stellen können, wie beispielsweise den Teppich für die Kapelle des Exeter College in Oxford. In der Glasmalerei war er weniger glücklich. Obgleich seine Fenster von allen seinen Erzeugnissen den modernsten Zug tragen, d. h. am wenigsten gotisch sind, so war er hier doch nicht in der Lage, sich so voll dem Eindringen in das Technische hinzugeben, wie es dieser Kunstzweig erfordert.

1040. **Mitwirkung Burne-Jones'.** Im Glas that er übrigens fast nichts anderes, als daß er die Entwürfe seines Freundes Burne-Jones ausführte, wobei er allerdings die farbige Uebertragung meist selbst vornahm. Ebenso hatte Burne-Jones an den Gobelins den entwurflichen Anteil, illustrierte seine Bücher figürlich und übernahm überhaupt in dem Lebenswerk Morris' meist alles was Figur heißt. Was Burne-Jones anbetrifft, so ist übrigens hiermit sein Anteil an den Kleinkünsten gekennzeichnet, es heißt eine Uebertreibung, ihm irgend welche weitere Bedeutung darin beimessen zu wollen.

1041. **Walter Crane.** Die große, kraft- und saftvolle Persönlichkeit William Morris' drückt den Maßstab aller übrigen Erscheinungen, die sich in der englischen Kunstbewegung bemerkbar gemacht haben, mit Macht herunter. In Deutschland ist die englische Bewegung hauptsächlich im Zusammenhange mit dem Namen Walter Crane bekannt geworden, und es ist daher nichts natürlicher, als daß man im großen Publikum das Wesen derselben hauptsächlich mit diesem Namen verknüpft. Trotzdem ist diese Auffassung schief. Walter Crane hat im ganzen nur seine Bedeutung als Buchillustrator, in die eigentliche gewerbliche Seite der Bewegung hat er nur nebenbei und niemals als Führer eingegriffen. Und dann fehlt überhaupt seinen Schöpfungen das Kernige und die straffe Entschiedenheit der besseren Vertreter der englischen Richtung; selbst in der Illustration, seinem eigentlichen Gebiete, kommt er nicht über eine gewisse handwerkliche Befangenheit hinweg. Trotzdem hat er, und nicht zum mindesten durch seinen riesigen Fleiß, viel für die Ausbreitung der neuen Gedanken gethan. Seine illustrierten Kinderbücher sind in Zehntausenden verkauft worden und über die ganze Welt verbreitet (eben weil er im Buch wirkte, drang sein Name in alle Länder). Durch die so erlangten Erfolge hat er sich auch in England eine Stellung gesichert, die es mit sich bringt, daß man ihn mit William Morris und Burne-Jones zusammennennt, wenn von der neuen Kunstbewegung die Rede ist.

1042. Aeußere Einflüsse. Bei Walter Crane spielt, im Gegensatz zu Morris, die Gotik nur eine verschwindend geringe Rolle. Da er ganz aus dem malerisch-figürlichen Lager hervorging und sich zunächst durch Jahre hindurch mit der Herstellung farbiger Bilderbücher beschäftigte, so lag es für ihn näher, nach anderen Anregungen als gotischen zu suchen. Er fand sie in den gerade damals zuerst nach England gelangenden herrlichen japanischen Farbenholzschnittblättern, die, nach seinem eigenen Geständnis, sowohl seinen Farbensinn, als auch seine Technik der Wiedergabe im Farbendruck mächtig beeinflußten. Hier liegt also eine sichtbare Einwirkung der japanischen Kunst auf die englische Bewegung vor. Eine andere dürfte in dem seit damals immer mehr an Boden gewinnenden Studium der Pflanze zu suchen sein, zu dem die meisterhaften Zeichnungen der Japaner förmlich aufforderten. Doch endet der Einfluß Japans, der im übrigen ungemein überschätzt worden ist, mit dem Augenblick, wo diese Pflanzen im englischen Sinne stilisiert wurden. Morris' Pflanzenvorliebe fußte auf den Frühitalienern, und in seinen pflanzlichen Stoffmustern folgte er der Gotik. Die japanische Kunst, die er erst in reiferen Jahren kennen lernte, ließ ihn so gleichgültig, daß er sein Urteil über sie in die Worte zusammenfaßte, daß „Japan keine Kunst habe". Nun fußt aber auf Morris' Stoffmuster die ganze neuenglische Ornamentik und es ist nicht abzusehen, wo in ihr die maßgebenden japanischen Einflüsse stecken sollen. Walter Crane hatte dagegen noch eine Reihe anderer Quellen, aus denen er schöpfte, vor allem die Antike. Sie berührte ihn auf seinen mehrfachen Reisen nach Italien mit ihrem Zauberstabe, und man muß ihm zugestehen, daß er die Anregungen weise und zum großen Vorteil seiner Kunst verarbeitet hat. Bei seiner Verwendung der antiken Figuren mit den reichgefalteten Gewändern ist übrigens nicht zu vergessen, daß der Sinn für die Antike in England bis in die neueste Zeit durch die bedeutendsten Tagesmaler, wie Leighton, Watts, Poynter und Alma Tadema, mächtig wach gehalten wurde. Andere äußere Einflüsse auf die neue englische Bewegung gingen sicherlich von den reichen indischen Sammlungen des South-Kensington-Museums aus, namentlich schreibt sich das Lieblingsmotiv des Pfaus von dort her, wieder andere stammen, wie bei Burne-Jones nachweisbar, aus der byzantinischen Kunst, aber bei allen diesen Einflüssen macht sich eine ausgesprochene englische Veranlagung vorteilhaft bemerkbar, die Fähigkeit des kräftigen Assimilierens, und in dieser beruht das Wesentliche der äußeren Einflüsse auf die englische Bewegung.

1043. The Art Workers' Guild. Um die achtziger Jahre herum waren die Jünger der neuen Kunst in England zahlreich genug, um sich durch engeres Zusammenschließen zu einigen und ihre Bestrebungen mit einem größeren Nachdruck nach außen zu fördern. Aus gelegentlichen privaten Zusammenkünften entstand 1883 der Verein The Art Workers' Guild, der seit damals regelmäßig in einem der alten Londoner stimmungsvollen Gildenhäuser tagt. Wer je Gelegenheit gehabt hat, den Geist, der in diesem Verein herrscht, kennen zu lernen, der begreift den Erfolg, den die neue Kunstbewegung in England haben mußte. Er schreibt sich aus dem tiefen Ernst aller Beteiligten

her, dem einmütigen, fast feierlichen Bekenntnis derselben auf den Geist der Ruskinschen Glaubenssätze, dem festen Vorsatz jedes einzelnen, lieber zu hungern, als ein Stück ungediegener, nicht dem besten Können des Verfertigers entsprechender Arbeit zu liefern, dem festen Entschluß, nur persönliche, von jeder Nachahmung freie, im besten Sinne künstlerische Werke zu schaffen. Der Verein ist sehr abgeschlossen, er nimmt nur Mitglieder auf, die persönlich etwas von wirklichem künstlerischem Wert geleistet haben, aber ohne jede Rücksicht auf deren Beschäftigungsweise oder soziale Stellung. So sitzt der Grobschmied auf derselben Bank mit dem Maler, dem seine Erfolge den Adelstitel eingebracht haben, aber alle eint das unsichtbare Band einer scharf ausgesprochenen künstlerischen Ueberzeugung.

1044. Die Arts- and -Crafts-Ausstellungen. Aus diesem Verein heraus wurden die berühmten kunstgewerblichen Ausstellungen in Regent Street in London (Arts and Crafts Exhibitions) veranstaltet, die von dem Jahre 1888 an, wo die erste stattfand, künstlerische Ereignisse ersten Ranges und sehr bald von internationaler Bedeutung wurden. Sie brachten die Bestrebungen des Vereins, die bisher trotz allem nur einem kleineren Kreise geläufig waren, vor das größere Publikum und leiteten so, obgleich sich dieses anfangs kühl wenn nicht ablehnend verhielt, die Zeit allgemeinen Verständnisses für die neue Kunst ein. Diese Zeit ist heute in England als herangekommen zu betrachten. Die Ausstellungen wurden zunächst jährlich, von 1890 ab jedoch dreijährig veranstaltet. Auf ihnen wurden kunstgewerbliche Arbeiten und Entwürfe aller Zweige der Kleinkunst vorgeführt, aber auch Vorträge gehalten, die das Publikum mit den Zielen der Veranstalter bekannt machten. Die vorletzte dieser Ausstellungen fand im Herbst 1896, die letzte im Herbst 1899 statt, mit der vorletzten war das merkwürdige Ereignis verbunden, daß am Tage der Eröffnung William Morris starb, die letzte zeichnete sich durch eine ungemein fesselnde Sammelausstellung der Stoffentwürfe, Stoffe, Bücher und Teppiche William Morris' aus.

1045. Das „Studio“. Zur Verbreitung der Gedanken der Arts- und Crafts-Leute, namentlich über die Grenzen Englands hinaus, that übrigens das meiste die Gründung einer Zeitschrift, die bald nach ihrem Erscheinen einen Weltruf und heute eine Weltverbreitung hat, das Studio. Die Litteratur überschreitet am ersten die Schlagbäume der Landesgrenzen, und so hat zur Fortpflanzung der in England geborenen neuen Kunst nicht diese selbst, sondern ihre litterarische Verarbeitung das meiste beigetragen. Dieser widmete sich ein ebenso gewandter Schriftsteller wie hervorragender Musterzeichner, Gleeson White, der Gründer und das eigentliche Rückgrat des Studio bis zu seinem 1898 erfolgten Tode. Das Studio entflammte allenthalben die Begeisterung für die neuen Kunstideale, die auch für denjenigen aus seinen Seiten sprachen, die sich lediglich an die dort mitgeteilten Abbildungen hielten. Es besiegelte den Triumph Englands, der Welt den Weg in ein neues Land der Kunst gezeigt zu haben, gewiß kein kleiner Ruhm für ein Land, das mit seiner ganzen bisherigen künstlerischen Tradition arm neben den großen Kunstentwickelungen der kontinentalen Länder stand, von deren Genie und Geschick es bisher im wesentlichen gezehrt hatte.

1046. Ausdehnung der Bewegung. Heute ist die neue Kunstbewegung in England bereits bis in weite Schichten des Volkes gedrungen. Nicht nur ist ein Heer von Künstlern vorhanden, die sich ihr widmen, ihre Erzeugnisse sind auch im Handel, und für erschwingliche Summen zu haben. Eine ganze Reihe von Geschäften versorgen die Welt mit herrlichen gedruckten und gewebten Stoffen, es ist bei entsprechender Auswahl möglich, sich mit im Magazin gekauften Möbeln eine Einrichtung zu verschaffen, die künstlerischen Ansprüchen in vollem Maße genügt, große Geschäfte bieten reiche Auswahl an vorzüglich gezeichneten und aufs gediegenste ausgeführten Beleuchtungskörpern, selbst Firmen für den gesamten Innenausbau sind vorhanden, die künstlerisch durchaus Befriedigendes leisten.

1047. Die „Gilden". Eine Reihe künstlerischer Gründungen mit geschäftlicher Organisation, zu der sich in England einige Gewerbekünstler entschlossen haben, sorgt für den steigenden Bedarf an wirklichen gewerblichen Kunstwerken, besonders in Metallarbeiten und Schmuck. Solche Vereinigungen führen hier meist den Namen Gilden, die bekanntesten sind die Guild of Handicraft Ashbees in London und die Birmingham Guild of Handicraft unter der Führung Dixons.

1048. Künstlerische Erziehung. Volkstümlichkeit der Bewegung. Dabei wird in der Verbreitung künstlerischer Bildung im Volke, die in jedem Falle aufs engste mit der neuen Kunstbewegung zusammenhängt, heute in England Musterhaftes geleistet, Kunstschulen sind in jedem Landstädtchen und in größeren Städten in jedem Stadtbezirke vorhanden und werden aufs eifrigste besucht. Der dort erteilte Unterricht ist fast immer gewerblicher Art und wird jedenfalls vollkommen im Sinne der neuen Kunstbewegung erteilt. Dies geht bis auf den Zeichenunterricht in den Volksschulen herab, was schon deshalb der Fall ist, weil die Zeichenlehrer in diesem Sinne ausgebildet sind. Ueber das ganze Land ist ein eifriger kunstgewerblicher Dilettantismus verbreitet, für den es auf dem Kontinent keine Parallele giebt und der für unsere Begriffe ganz Erstaunliches leistet, und zwar in der echten werkmäßigen Gewerbekunst, die mit den bemalten Kuhglocken und Holzbrandarbeiten unserer Damen nichts gemein hat. Die heutige Ausbreitung kunstgewerblichen Verständnisses und kunstgewerblicher Ausübung in England kann nur mit dem ausgeprägten Musikverständnis und der großen dilettantischen Ausübung der Musik in Deutschland verglichen werden.

1049. Heutiger Stand in den Einzelgebieten. Es erübrigt, einen Blick auf die Einzelzweige des heutigen englischen Kunstgewerbes zu werfen, wobei gleichzeitig die geistigen Vertreter desselben, soweit sie eine führende Stellung einnehmen, genannt sein mögen.

Im Stoffmuster und der Tapete hat sich nach Morris ein ganzes Heer von Künstlern bethätigt und diesen Zweig der Schmuckkunst einer Vollendung ersten Ranges entgegengeführt. Dabei hat man vielfach die Schwere und Schärfe des Morrisschen Musters verlassen und sich einer differenzierteren Farbenskala und einer leichteren Linienführung zugewandt. In der Tapete ist lange Jahre der Irrtum des großen grellen Musters begangen worden, wobei übrigens entschuldigend hervorzuheben ist, daß diese Art Tapeten selten zum Bekleben ganzer Wände verwandt werden,

sondern zumeist in Verbindung mit Holzverkleidung auftreten, wo sie gut wirken. Eine ausgesprochene englische Eigentümlichkeit ist der breite Fries als oberer Wandabschluß, der jetzt vielfach schabloniert wird. Auch sonst macht man jetzt wieder ausgedehntesten Gebrauch von der Schablone, sowohl für die gestrichne Wand als auch für Stoffe, die zum Wandbehang bestimmt sind. Die Ornamentik für Stoffe und Tapeten bewegt sich fast ausschließlich in der stilisierten Pflanze, die das Sonderornament der englischen Schmuckkunst geworden ist und unübertrefflich gehandhabt wird. Nächst Morris haben im Stoffmuster hauptsächlich gewirkt: Walter Crane, Lewis F. Day, C. F. A. Voysey, Aymer Vallance u. a. Die unbestrittne Führung hat heute Voysey, der eine ganze Reihe von meisterhaft erfundenen Stoffen geschaffen hat, wenngleich seine Leistungen den tiefen Ernst Morrisscher Kunst nicht erreichen und die fortgesetzte Wiederholung der Bäumchen- und Vogelmotive etwas ermüdet. Ein großes Verdienst um die Verbreitung künstlerischer Stoffe hat das bekannte Geschäft von Liberty, dessen Gründer auch die Stufenleiter von Farben in einfarbigen Seidenstoffen zu einer ungeheuren Mannigfaltigkeit gesteigert hat. Im modernen Flachmuster hat England für die ganze Welt vorbildlich gewirkt und in dessen neuzeitlicher Weiterbildung und Verfeinerung eine Aufgabe ersten Ranges erfüllt.

Wandmalerei, Gobelin- und Teppichweberei sind nicht von derselben Bedeutung. In den letzteren beiden Künsten hat sich in größerem Maßstabe nur Morris versucht, wobei er in der Gobelinweberei ganz hervorragende, in geknüpften Teppichen aber nur ziemlich gleichgültige Werke geschaffen hat. Ein ebenso ursprünglicher wie fruchtbarer dekorativer Maler ist F. Brangwyn, der auch einige sehr gute Teppiche entworfen hat. Im Gebiet der Wandmalerei haben sich noch Heywood Sumner und Sir W. B. Richmond hervorgethan, der letztere hat neuerdings gelegentlich der Ausschmückung der Paulskirche mit Mosaiken eine Belebung der Mosaiktechnik in England mit Glück versucht.

Der Stickerei und anderen Künsten der Nadel wird große Aufmerksamkeit gewidmet, ohne daß die Erfolge allzusehr in die Augen sprängen. Morris, Crane und Lewis Day haben sich reichlich mit Entwürfen für Stickerei beschäftigt. In London besteht eine eigene unter königlichem Schutz stehende Lehranstalt für Nadelkunst, für die augenblicklich ein prachtvoller Neubau errichtet wird. Große, ungemein packende Wirkungen haben neuerdings Godfrey Blount und Frau in aufgenähter Arbeit auf Vorhängen, Decken u. s. w. erreicht.

Im farbigen Glas ist viel geschehen. Dem großen, mit der blühenden Kirchenbaukunst zusammenhängenden Bedarf verdankt eine ganze Reihe von Häusern ersten Ranges ihre Entstehung, die sich mit der Herstellung von Kirchenfenstern befassen, und die neue Bewegung stellte eine große Anzahl von Künstlern, die ihre Kraft der Glaskunst widmen. Nach Morris und Burne-Jones sind vor allem zu nennen Christopher Whall, Lewis F. Day, Selwyn Image, Henry Holiday, Walter Crane und Oscar Paterson. Der letztere Künstler hat ganz eigenartige Wege in einem vorwiegend Weiß verwendenden Glasmosaik eingeschlagen, die übrigen Künstler bewegen sich, soweit sie sich nicht eng an die Gotik anlehnen, auf den

Pfaden, die Burne-Jones dem Glas gewiesen hat. Burne-Jones unterdrückte die scharf ausgesprochene Bleilinie im Verlauf seiner Entwicklung immer mehr und steigerte die Farbenabstufung seiner Gläser bis zur höchsten Feinheit, wobei er das Mosaik kleiner und kleiner zu gestalten gezwungen war, dafür aber die Bleifassung desselben so wenig wie möglich hervortreten ließ. Schadete er so dem eigentlichen Stil des Glases, so steigerte er doch die Technik zu großem Reichtum und erreichte jene ungemeine Farbenglut, die seine Werke auszeichnet. Im ganzen ist die Technik des farbigen Glases heute in England auf bewundernswürdiger Höhe.

Ganz eigentümlich liegen die Verhältnisse auf dem Gebiete des Möbels. Nach den guten Anfängen, die Morris gemacht hatte, haben sich nur wenige Künstler gefunden, die das moderne Möbel in einem höheren Sinne weiterentwickelten. Hier mehr als auf irgend einem andern Gebiete blieb man im Primitiven befangen, das oft bis auf das derb Bäurische herabgestimmt wurde. Uebrigens liegen gerade auf dem Gebiete des Bauernstubenmöbels die besten englischen Leistungen der neueren Zeit. Voysey, Walter Cave, Chas. S. Spooner, C. B. H. Quennell, Charles R. Mackintosh u. a. wirkten hier in meist vorbildlicher Weise. Wo Originalität um jeden Preis versucht wurde, wie etwa von C. R. Ashbee oder von dem Möbelfabrikanten J. S. Henry, da geriet man nur zu häufig tief ins Absurde hinein. Im ganzen sind die englischen Künstler der neuen Richtung der Welt das erwartete moderne Möbel schuldig geblieben. Das Publikum, selbst das in höchstem Maße kunstsinnige, zog hier vor, sich an die vorzüglichen Muster der Chippendale-, Hepplewhite- und Sheraton-Periode, der klassischen Zeit des englischen Möbels zu halten, die vom Handel eine Neubelebung im modernen Sinne und auf weitester Grundlage erfuhren und jetzt das bessere englische Haus wieder füllen. Daneben führt heute jedoch jedes größere Möbellager auch eine gute Auswahl neuartiger moderner Möbel, meist allereinfachster aber sehr gefälliger Erscheinung, deren Wert mehr in der Gesundheit der Konstruktion und in ihrer vernünftigen Haltung liegt, als etwa in besonderen Stimmungswerten.

Das Gebiet der Metall-Arbeiten ist dasjenige, auf dem nächst dem Stoffmuster die englische neue Kunst die glänzendsten Leistungen zu verzeichnen hat. Eine ganze Reihe von Metallkünstlern schafft hier Werke, die in ihrer gesunden Werkmannstechnik und in Bezug auf den Metallstil als unübertrefflich bezeichnet werden müssen. Dahin gehören namentlich die getriebenen Arbeiten Nelson Dawsons, der Londoner Gilde Ashbees und der Birmingham Guild of Handicraft, des W. Bainbridge Reynolds, H. Wilsons u. a., ferner die vortrefflichen Beschläge R. Rathbones, die Beleuchtungskörper W. A. S. Bensons, die Arbeiten der Glasgower Künstlergruppe u. a. Die Kunst des Metalltreibens ist in England sogar ganz volkstümlich und wird von Dilettanten geübt.

C. R. Ashbee war der erste, der es versuchte, neue Werte im Edelmetallschmuck zu schaffen und erzielte sofort einen großen Erfolg. Er geht auf große, farbige Wirkungen aus, hält sich in seinen Motiven im wesentlichen an die Blume und betrachtet, wie es selbstverständlich ist, den Schmuck nicht vom Standpunkte des Metallwertes, sondern von dem der Erscheinung

aus. Das glücklich angeschnittene Gebiet fand viele Bewerber: Nelson Dawson, Alexander Fisher, H. Wilson, Liberty & Co. beschäftigen sich jetzt eingehend mit der Herstellung von Schmuck. Das Wesentliche dieses neuen englischen Schmuckes ist eine gewisse derbe, aufs Große berechnete Wirkung, die freilich das vorliegende Bedürfnis nur in einer gewissen begrenzten Richtung deckt.

Eine merkwürdig rasche Verbreitung hat neuerdings das Email in England gefunden. 1887 durch einen französischen Künstler an der South-Kensington-Schule zuerst gelehrt, fand die Technik in Alexander Fisher einen begeisterten, aber zunächst jahrelang den einzigen Pfleger. Dessen Arbeiten spornten schließlich andere Künstler zur Nachahmung an. Heute gehört die Emaillierkunst zu der Lieblingsbeschäftigung fast jeden Metallkünstlers, sie wird auf allen Kunstgewerbeschulen gelehrt und wird selbst von Künstlern wie Hubert von Herkomer aufs eifrigste ausgeübt. Abgesehen von des letzteren rein malerischen Arbeiten geht man in ihrer Handhabung auf kräftige dekorative Farbenwirkung aus mit vorwiegender Betonung der tiefen blauen und grünen Töne. Hervorragende Emailkünstler sind außer Fisher noch das Ehepaar Nelson und Edith Dawson, C. R. Ashbee, der Bildhauer G. J. Frampton u. a.

Auf eine ganze Reihe kleinerer und größerer Techniken, die in der heutigen Kunstbewegung eine Rolle, aber keine solche ersten Ranges spielen, einzugehen, muß hier versagt bleiben, und so seien die Gebiete der Keramik, der Glasbläserei, des von G. E. Moira wiederbelebten farbigen Stuckreliefs, der Schmiedekunst, des Bleigusses, des Gesso, der eingelegten Arbeit in Holz, hier nur dem Namen nach erwähnt.

1050. **Das künstlerisch behandelte Buch.** Dagegen verdient von den Kleingewerben noch auf ein hoch in Blüte stehendes Gebiet aufmerksam gemacht zu werden, es ist das künstlerisch behandelte Buch. Obgleich das Buch in England nie auf die niedere Stufe gesunken war, wie in den letzten Jahrzehnten auf dem Kontinent, und obgleich namentlich in der Buchillustration in den sechziger Jahren eine blühende Holzschnittschule vorzüglichster Art bestand, so war doch William Morris der erste, der das Buch in seiner Gesamterscheinung wieder als Einheit betrachtete und von diesem Grundsatze ausgehend eine durchgreifende Umgestaltung seiner Erscheinung vornahm. Er schuf neue Typen in der kräftigen mittelalterlichen Art, zeichnete Titel, Borden und Illustrationen, die mit der Type eine Einheit bildeten, und gestaltete den Einband neu. Im einzelnen stellte er den für seine Zeit neuen Gesichtspunkt auf, daß nicht die einzelne Buchseite, sondern die zwei Seiten des aufgeschlagenen Buches als künstlerische Einheit zu betrachten seien. Nach Morris nahmen sich vor allem Charles Ricketts sowie Lucien und Esther Pissarro des künstlerischen Buches an, das sie gegenüber der ziemlich altertümelnden Erscheinung der Morrisschen Bücher auf moderner Grundlage, aber mit Beibehaltung der Morrisschen Grundsätze behandelten. Diese Künstler haben herrliche Kunstwerke allerhöchsten Niveaus hervorgebracht. Neben Ricketts und Hacons „Vale Preß" leisten neuerdings die Chiswick Preß sowie die Druckerei C. R. Ashbees Gutes im Buchdruck.

Auch auf die Buchillustration hat die neue Bewegung einen un-

gemein befruchtenden Einfluß gehabt. Hier ist als ganz früher Vorläufer des Geistes, den später Rossetti und Ford Maddox Brown vertraten, William Blake zu nennen. Unter den Neueren ragt Aubrey Beardsley durch seine Genialität aber auch durch seine perverse Geschmacksrichtung hervor. Von den sechziger Jahren an bis auf den heutigen Tag beherrscht im übrigen Walter Crane schon durch den Umfang seiner Thätigkeit in der Buchillustration das Feld. Nächst ihm ist vor allem der liebenswürdige Anning Bell zu nennen. Und ein ganzes Gefolge vortrefflicher Zeichner, die alle durch die straffe Haltung hervorragen, mit der sie den reinen Illustrationsstil handhaben, reiht sich heute diesen Führern an: Laurence Housman, C. H. Shannon, Arthur Gaskin, Charles Ricketts, Selwyn Image, Byam Shaw, Charles Robinson, Paul Woodroffe, Patten Wilson, W. P. Nicholson, A. Garth Jones, Edmund J. Sullivan. Um die Herausgabe einer Reihe vorzüglich illustrierter Bücher bei den Verlegern Bell und Söhne hat sich Gleeson White verdient gemacht, andere hervorragende Verleger, die sich dem künstlerisch illustrierten Buche widmen, sind George Allen, J. M. Dent & Co., Longmans, Green & Co.

Schließlich ist auch der moderne Bucheinband in den letzten Jahrzehnten auf eine künstlerische Höhe gebracht worden, in der sich vorläufig noch kein Land mit England messen kann. Hier wies Cobden Sanderson, der klassiche Buchbinder William Morris', die Wege. Er hat eine vollständige Wiederbelebung des handgepreßten Ledereinbandes, aber auf neuartiger Dekorationsgrundlage, hervorgerufen. Dieser Einband ist jetzt für das bessere Buch zu großer Volkstümlichkeit gelangt und wird auch an allen Kunstgewerbeschulen gelehrt. Douglas Cockerell, J. W. Zähnsdorf sind neben Cobden Sanderson als Buchbinder dieser Richtung zu nennen. Neben dem Lederband hat besonders Gleeson White den billigen maschinengepreßten Leinenband durch eine große Reihe herrlicher Entwürfe, namentlich für den Verleger Bell gezeichnet, auf eine hervorragende künstlerische Höhe gehoben.

1051. **Das englische Haus.** Ein Umstand, der der neuen Bewegung in England zu statten kam, wie es wohl in keinem anderen Lande der Fall sein wird, ist die Sitte des Wohnens im Einzelhause. Sie schuf die Grundbedingung für ein neues Gedeihen der Kleinkünste, deren Wesen es ja entspricht, daß sie insgesamt im Hause und in der Wohnung ihren natürlichen Sammelpunkt haben. Ging Morris, der Begründer der ganzen Richtung, lediglich davon aus, das Haus künstlerisch neu zu gestalten, so trugen alle die Einzelgewerbe, die sich von diesem geistigen Mittelpunkte aus entwickelten, im letzten Ende nur dazu bei, eine neue Innendekoration, und mit ihr naturgemäß eine neue Erscheinungsform des englischen Hauses zu entwickeln. Gleichzeitig mit der Bethätigung Morris' in den Kleinkünsten arbeiteten einige Architekten auf eine durchgreifende Umgestaltung des englischen Hauses hin, an ihrer Spitze vor allem der geniale R. Norman Shaw; Eden Nesfield und Philip Webb gingen mit ihm Hand in Hand. Was diese Männer in den sechziger Jahren im Hausbau vorfanden, war als Durchschnittsware die „italienische Villa“, ein ölfarbengestrichener, symmetrischer, dachloser Kasten, und als Leistung von architektonem An=

spruch das gotische Haus, das letztere ein lächerlicher Kompromiß zwischen den praktischen Forderungen des Tages und einer aufgenötigten, aus den Kirchenformen destillierten, unechten Gotik. Beides erschien jetzt gleich verwerflich. Man erhob beidem gegenüber die Forderungen der Vernunft, Wahrheit, heimischer Kunstweise und echterer künstlerischer Stimmung. Aber fast alle diese Forderungen schienen erfüllt vorzuliegen in dem einfachen, von der hohen Architektur verhältnismäßig wenig beeinflußten Bürgerhause des achtzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, wie es damals der Maurermeister in die Welt gesetzt hatte. An dieses knüpften die damaligen Architekten an, es entstand die Richtung, die man, eingedenk der zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts regierenden Stuartin, „Queen Anne“ nannte. Jetzt fiel der architektonische Pomp aufgenötigter Architekturformen, man hielt sich an die sinngemäße Gruppierung, betonte diejenigen Bestandteile künstlerisch, die der Konstruktion nach das Gegebene waren, wie Dach, Schornstein, Fenster, bevorzugte lebhafte Farben, wie das natürliche Rot des Ziegels, weißen und grünen Anstrich der Holzteile und entwickelte das ganze Haus von innen nach außen, statt von außen nach innen. Von jener Zeit an schreibt sich der herzerfreuende Aufschwung her, den die englische Hausbaukunst neuerdings genommen hat. Eine Blütezeit des englischen Hauses ist heraufgekommen, die sich der zur Zeit der Königin Elisabeth zur Seite stellen läßt. Das Gesunde der Richtung liegt in ihrer Natürlichkeit, in der Art, wie die Bequemlichkeitsrücksichten aufs klarste in den Vordergrund gerückt werden, wie man dem Wesen der Sache stets den Vorrang vor der Form giebt, wie man sich streng an die heimisch-bürgerliche Ueberlieferung, an die auf eigenem Boden gewachsenen Motive hält, wie man jeder Architekturmacherei grundsätzlich aus dem Wege geht. Nächst Norman Shaw, der sich jetzt allmählich vom Schauplatze zurückzuziehen beginnt, sind unter den heutigen Hausarchitekten vorwiegend dessen Schüler zu nennen: W. R. Lethaby, Ernest Newton, E. S. Prior, W. F. Horsley, Hasley Ricardo; ferner außerhalb der Shawschen Schule stehend Ernest George, Thomas E. Collcutt, C. Harrison Townsend, C. F. A. Voysey, Edgar Wood, W. H. Bidlake, A. B. Mitchell und ein Heer anderer, besonders aufstrebender jüngerer Kräfte.

1052. **Grundsätze und Einzelheiten der Ausstattung.** Diese gegenwärtige Hausbaukunst Englands ist nicht in dem Sinne modern, daß in ihr mit Eifer neue Formen gesucht worden wären oder würden, wohl aber insofern, als dem Sinngemäßen der Vorzug vor Willkürformen mit Entschiedenheit eingeräumt ist. Dies läßt sich vor allem in der Richtung erkennen, die die englische Innendekoration in Verbindung mit dem neuen Hausbau genommen hat. Die treibende Kraft in der Entwicklung ist der Sinn für die Vereinfachung, für das Gesundheitsgemäße, Bequeme, die natürliche Lebensweise. Demgemäß wird der Zuführung von Luft und Licht immer mehr Bedeutung zugemessen, die Stoffgardinen verschwinden oder machen kleinen, lediglich zur Absperrung des Blickes von außen dienenden Zuggardinen Platz (man liebt jetzt die an jeden Fensterflügel einzeln befestigten short blinds), die Farben des Zimmers werden heller und heller gestimmt, man bevor-

zugt an Möbel und Gerät runde Formen, vermeidet staubfangende Schnitzereien und Ecken und gestaltet die Möbel leicht und beweglich, um sie nach Bedarf verschieben zu können. Im übrigen ist für die Ausgestaltung des Zimmers stets der Kaminplatz der Ausgangspunkt. Der Kamin selbst ist die hauptsächlichste künstlerische Erscheinung im festen Zimmerbestand und an seiner Ausbildung versucht sich jeder Innenbaukünstler naturgemäß zunächst. Sodann aber wird auch alles aufgeboten, der nächsten Umgebung des Kamins, als dem bevorzugten Aufenthaltsort der Insassen, eine entsprechende künstlerische Ausbildung zu geben. Zu diesem Zwecke wird der Kamin häufig in die Ausbuchtung einer Außenwand gerückt und links und rechts werden kleine Fenster angelehnt, um den Umsitzenden Wärme und Licht zugleich zuzuführen (das alte Motiv des ingle nook). Im Möbel ist das glatt polierte Mahagonimöbel heute durchaus das übliche, augenblicklich meist in der Form, die ihm zu Ende des vorigen Jahrhunderts Sheraton gegeben hat. Ein großer Tisch findet sich nur im Eßzimmer. In den übrigen Zimmern, namentlich in dem besten Wohnzimmer (drawing room), sind kleinere Tische der verschiedensten Form ohne festen Standpunkt beliebig verteilt, das Sofa steht nicht mehr an der Wand, sondern irgendwo im Zimmer, die Stühle sind in Form und Bauart verschieden, um dem gerade gefühlten Bedürfnis des Einzelnen Rechnung zu tragen. Stellschirme dienen zur Abhaltung von Zug oder zu leichten Veränderungen im Zimmer. Eine der Ecken ist meist von einem Ecksitz eingenommen, der nicht selten mit einem Aufbau für Nippsachen und Photographien versehen ist. Als Wandschmuck wählt man für die Wohnzimmer heute mit Vorliebe Aquarelle; Oelbilder bleiben auf das Eßzimmer und die Bibliothek (Zimmer des Herrn) beschränkt. Für das Zimmer jeder Art ist nach englischer Anschauung das Originalgemälde zwingend (selbst im Haus des kleinen Mittelstandes), Stiche, Radierungen, eingerahmte Photographien u. s. w. bleiben auf Flure, und Vorräume beschränkt. Im Schlafzimmer fehlt auch im bescheidensten Hause ein besonderer Spiegeltoilettentisch für die Dame nicht, der immer seinen Platz unmittelbar vor einem der Fenster hat. Unsere geräumigen Kleiderschränke sind unbekannt, einmal, weil fast alle Kleider gelegt statt gehängt werden, dann aber auch, weil jedes Schlafzimmer einen oder mehrere Wandschränke hat. Den bisher allein üblichen Metallbettstellen wird neuerdings durch Wiedereinführung von Holzbettstellen der Rang streitig gemacht. Für die Ausstattung des Schlafzimmers ist eine Auswahl einfacher und sehr ansprechender Möbel, zum Teil in farbiger (grüner) Beizung, als Marktware erhältlich. Tapeten und Vorhänge werden in ganz hellen Tönen gewählt. Die Halle (Diele) spielt nur in größeren Landhäusern eine Rolle und ist im einfachen Bürgerhause nicht vorhanden. Man würde in diesem, nicht zur unmittelbaren Benutzung dienenden Raume einen überflüssigen Aufwand erblicken, der sich mit dem gesunden Sachlichkeitssinn, von dem aus der Entwurf und die Ausgestaltung des englischen Hauses vor sich geht, nicht wohl verträgt.

1053. **Innenkünstler.** Die künstlerische Innendekoration des Hauses haben einige Architekten zu ihrer ganz besonderen Aufgabe gemacht. Neben die älteren Meister Morris, Norman Shaw, Ernest George stellen

sich an jüngeren Kräften ganz besonders Voysey, C Harrison Townsend, M. H. Baillie Scott, George Walton, Charles R. Mackintosh u. a. Von ihnen sind bloß Voysey und Townsend Londoner, Walton und Mackintosh sind Schotten, Baillie Scott wohnt auf der Insel Man. Die Schotten arbeiten in einem sehr ursprünglichen, straffen, persönlichen Stil und bewegen sich vorwiegend in den Registern des Primitiv-bäuerlichen, außer etwa Walton, der seine Leistungen sehr wohl auch in das Elegante zu steigern versteht. Vorwiegend in einem urwüchsig-ländlichen Stile bethätigt sich auch M. H. Baillie Scott, aber es gelingt ihm dabei, seinen Räumen einen eigenartigen Hauch märchenhafter Phantasie zu verleihen, und er wirkt durch Farbe, Raumgestaltung und höchst urtümliche Dekorationsgedanken in einer Weise, die ihn zu einem großen Meister stempelt und seinen Leistungen eine Bedeutung ersten Ranges verleiht.

1054. **Charakter der englischen Kunstbewegung.** Die englische Kunstbewegung, die heute in ziemlich entwickelter Form vor uns steht, bietet in ihren charakteristischen Eigentümlichkeiten eine ganz geschlossene, völlig einheitliche Erscheinung. Als das Wesentliche an ihr sind wohl folgende Punkte zu betrachten: 1) die strenge Werkmäßigkeit, überall als Grundbedingung durchklingend, und zwar sowohl in Bezug auf den Materialstil, als auf die technische Behandlung; sie verführt sogar häufig zu übertriebener Betonung des Werk- und Materialmäßigen, sodaß oft eine gewisse Oberflächenrauheit und Konstruktionsnüchternheit geradezu hervorgekehrt werden. 2) Die Entschiedenheit der dekorativen Linie, ausgesprochen in der streng gebundenen Form des Ornaments und in der häufig bis zur Affektiertheit gesteigerten ornamentalen Stilisierung der Zeichnung. 3) Das Streben nach Selbständigkeit in der Erfindung und nach persönlicher Kunstgestaltung statt der überlieferten. 4) Das Vorherrschen der Pflanzenform im Ornament. 5) Die Gruppierung aller Kleinkünste um die Architektur und um das Haus. 6) Die Volkstümlichkeit der Bewegung. 7) Das Vorherrschen des Primitiven in allen Kunstäußerungen.

1055. **Die neue Kunst in Amerika.** Als wesentlich in Abhängigkeit von England stehend scheint die amerikanische neue Bewegung in den häuslichen Künsten zu betrachten zu sein. Ihr Begründer ist John La Farge. Zwar hatte H. H. Richardson durch seine Vorliebe für die primitiv-romanischen Formen und die byzantinische Akanthus-Ornamentik beinahe einen neuen Architekturstil geschaffen, die wesentlichen Bestandteile des inzwischen zu hoher Ausbildung entwickelten amerikanischen Wohnhauses stehen jedoch trotzdem in enger Verwandtschaft zum englischen Hausbau, wenn auch die örtliche Sonderart von Klima, Lebensbedingungen, Materialfragen u. s. w. manche Abweichung mit sich bringen mußte. Die neuere bedingungslose Nachahmung der französischen Akademie-Architektur kann der modernen Bewegung wohl kaum zum Vorteil gereichen. In den zeichnerischen Künsten haben die ebenfalls an englische Leistungen anklingenden Ornamentbücher von Will Bradley (Bradley His Book) gerechtes Aufsehen durch ihre reiche Phantasiefülle und glänzende Linienführung hervorgerufen. Den wichtigsten unabhängig von England entstandenen Beitrag zu der modernen Bewegung hat Amerika durch

die Glas- und Mosaikkunst Tiffanys geliefert. In der ungemeinen Bereicherung, die von seiner Erfindung ganz neuer, halbdurchsichtiger, buntschillernder und mit glänzenden Metallglasuren überfangener Gläser der ganzen Welt zugeführt worden ist, hat Amerika eine kleine Kulturaufgabe besonderer Art erfüllt und alle verwandten Techniken der Glas- und Thonindustrie, wo es auch sei, aufs mächtigste beeinflußt.

B. Kontinent.

1056. **Durchbruch der Bewegung.** Hatte sich in England die Entwicklung der neuen Nutzkunst aus kleinen Anfängen, langsam aber stetig steigend und sozusagen in natürlichem Lebensvorgange vollzogen, so brach auf dem Kontinent die neue Kunstbewegung eines Tages plötzlich durch, mit einer Gewalt, Heftigkeit und Geräuschwirkung, die man, mit dem Maße großer Entwicklungszeiträume gemessen, nur als Explosion bezeichnen kann. Die fortlaufende Abhaspelung der historischen Stilformen hatte offenbar ein steigendes Maß von Mißbehagen und Beklemmung aufgespeichert. Die von England eingeführten Stoffe und die Bücher Walter Cranes waren die ersten Vorboten aus dem Lande einer neuen Kunst, wenn sie auch keineswegs einen Begriff von den Früchten gaben, die dort bereits gereift waren. Erst die Zeitschrift The Studio öffnete der kontinentalen Welt ganz die Augen. Es konnte nicht ausbleiben, daß man ähnliche Wege, wie man sie in England betreten sah, zu betreten suchte, und die Eile, mit der man sich anschickte, dies zu thun, bezeugt wohl am besten die Spannung, in der sich das ganze Kunstleben des Kontinents damals befand.

1057. **Belgien.** Die Belgier waren die ersten, welche eine Schwenkung von dem alten Wege vornahmen. Dort hatte es in der „Vereinigung der Zehn", die sich später zur „Libre esthètique" umbildete, schon lange kräftig gespukt, sodaß der schwankende Zustand nur einer Auslösung bedurfte, um sich in eine Bewegung umzusetzen. G. Serrurier-Bovy, Architekt in Lüttich, war der erste, der mit dem Alten vollkommen brach und, zunächst in starker Anlehnung an das Englische, die neue Dekorationsweise in seinen Innenausstattungen einführte. Nach ihm folgte van de Velde, bis dahin ein Maler der Pointistenschule, von jetzt an die bedeutendste Erscheinung in der neuen Bewegung und noch heute die größte Persönlichkeit, die die neue Kunst des Kontinents aufzuweisen hat. Van de Veldes Begeisterung für die Nutzkunst knüpfte sich im Wesentlichen an seine Bewunderung der Morrisschen Kunst. Aber er war eine zu starke Persönlichkeit, um in irgend etwas wie eine Nachahmung zu verfallen. Vielmehr schlug er von Anbeginn diejenige Formensprache an, die ihm seitdem eigentümlich geblieben ist und die man nicht anders als seinen persönlichen Stil bezeichnen kann. Die erste große Leistung der neuen belgischen Kunst war die Ausgestaltung der Kolonialausstellung von Tervueren bei Brüssel im Sommer 1897. Vier Künstler hatten sich in die Aufgabe so geteilt, daß jeder einen der Säle selbständig ausführte, van de Velde hatte den Exportsaal, Serrurier den Importsaal, P. Hankar den ethnographischen, Hobé den Pflanzenkultur-Saal übernommen. Man kann wohl sagen, daß die Ausstellung in Tervueren die Grundsteinlegung für das Gebäude bedeutete, das die

Männer der neuen Bewegung auf dem Kontinent zu errichten begannen.

1058. Van de Veldes Kunst. Bei neuen Ausgängen, wie sie auch in dieser modernen Bewegung wieder vorlagen, pflegen die führenden Kräfte von Grundsätzen auszugehen, die sie nicht selten als Programm ihren Leistungen vorausschicken. Selten fehlt in solchen Programmen der Grundsatz der Wahrheit, gerichtet gegen die angeblichen Unwahrheiten der bisherigen Kunst. So war es auch bei den Belgiern und bei van de Velde im besondern. Zum Glück giebt es in der Kunst so viele Wahrheiten, daß solche Wahrheitsprogramme nie gänzlich falsch sind. Man muß sich jedenfalls aber vorher einigen, welche besondere Wahrheit in jedem Sonderfalle gemeint ist. Es giebt eine Wahrheit der Konstruktion, eine Wahrheit der Materialbehandlung, eine Wahrheit, die sich in der vollkommenen Deckung von Zweck und Form äußert, eine Wahrheit der Persönlichkeit, eine Wahrheit der künstlerischen Stimmung, ganz abgesehen von einer andern Wahrheit, die in der Kunstrichtung des 19. Jahrhunderts eine Rolle, und zwar eine der allerwichtigsten gespielt hat, der Wahrheit der stilgeschichtlichen Genauigkeit. Die Wahrheit der Konstruktion und der Materialbehandlung wird man einem großen Teile der van de Veldeschen Leistungen direkt absprechen müssen. Die vollkommene Deckung von Zweck und Form ist in vielen Fällen trefflich erreicht, in andern stört gerade die gespreizte Weise, in der dies gezeigt werden soll. Sicherlich aber sind die letzten beiden Wahrheiten, die der Persönlichkeit und der künstlerischen Stimmung erreicht und zwar in hervorragendem Maße. Niemand wird leugnen wollen, daß wir es bei van de Velde mit einer sehr starken Künstlerpersönlichkeit zu thun haben. Es ist aber die Frage, ob er in der jungen Kunstbewegung als Pfadweiser zu betrachten sein wird, wie es Morris in England war. Die rein persönliche Gestaltung des Künstlers, sein ganz individuelles, sich stets wiederholendes Ornament, die Routine der Bewegung in seinem, ihm eignen Formenkreise, sie deuten mehr darauf hin, daß eine fernere Entwicklung unserer Nutzkunst um diese Erscheinung sorgfältig herumzugehen, statt an sie anzuknüpfen haben wird. Sie ist in ihrer Weise ausgereift und kann höchstens nachgeahmt, nicht ausgebaut werden.

In Belgien, wo van de Velde vollständig tonangebend ist, haben sich seitdem noch G. Lemmen, Finch, van Rysselberghe u. a. hervorgethan, von Architekten ist Horta durch eine Reihe von Bauten, die einen starken Zweck- und Material-Realismus zur Schau tragen, aber nicht ohne geniale Züge sind, weit über die Grenzen seiner Heimat bekannt geworden. Im Ornament und der Linie ist die junge belgische Kunst ziemlich einheitlich gefärbt. Man bevorzugt die gerundete Form und das geschnörkelte Linienornament und liebt einen großen Aufwand an Linienausdruck und Stimmungsmotiven, wobei man freilich nicht selten das einfachste Gebrauchsstück bis zur Ueberladung belastet, und der Konstruktion und gesunden Technik oft genug ins Gesicht schlägt.

1059. Holland. Aehnlich wie in Belgien hat sich in Holland eine neue, hier vorwiegend auf der Kolonialkunst fußende und das phantastische Linienornament pflegende Bewegung geltend gemacht, in der die Namen T. Colenbrander, Jan Toorop, Thorn-Prikker, G. W. Dysselhof die hervorragendste Rolle spielen.

1060. Frankreich. In Frankreich, dem Lande der ununterbrochenen starken Ueberlieferung in der Kunst jeder Art wurde die neue Bewegung mit nicht ganz soviel Ernst aufgenommen, als in Belgien und Holland. Sie fand zunächst einen Stützpunkt in Bings 1897 eröffnetem „L'Art Nouveau", einem Ausstellungs- und Verkaufshaus, welches sich die Einführung der neuen Erzeugnisse zur Aufgabe machte. Am auffälligsten äußerte sich ein neuer Geist in der Keramik, die unter Künstlern wie Delaherche, Dalpayrat, Lesbros, Dammouse und Bigot einen glänzenden Aufschwung nahm und mit der Frankreich führend und vorbildlich wurde. Das Wesentliche dieser neuen Keramik ist das starke Geltenlassen der Zufälligkeitsglasur, die man durch die mannigfachsten chemischen Einwirkungen ganz besonders zu befördern sucht. Doch auch Dekorationsformen aller Art werden gepflegt, namentlich wird durch das (zuerst von den Chinesen geübte) teilweise Abschleifen einer aufgesetzten andersfarbigen Glasschicht mancher neue Effekt erreicht. Im Möbel und der Innendekoration steht Frankreich wesentlich unter dem Einflusse Belgiens. Nur Ch. Plumet gelang es, eine neue, eigenartige Formenwelt zu erschließen in einer Art geschweifter Knochenformen, die den Forderungen der Zweckmäßigkeit auch denen der Gediegenheit sehr und, wenn man festes Holz von dichter Faser wählt, welches nicht springt, wohl entgegenkommen. Die Einzelformen erinnern auffallend an das Rokoko, die Gesamterscheinung der Möbel ist aber dadurch, daß auf Schmuckzuthaten verzichtet ist und die reine Nutzform zur Geltung kommt, neuzeitlich und entbehrt dabei nicht der feineren, eleganten Wirkung. Plumet im Verein mit Tony Selmersheim, ferner H. Sauvage, L. Majorelle, Aubert u. a. haben sich in Paris der Innendekoration im neueren Sinne angenommen, wobei zwar der feineren Lebensweise durch Eleganz und abgetönte Farbenstimmungen zu entsprechen versucht, aber aus Originalitätssucht mancher Schritt ins Blaue unternommen wird, der zu Geschmacklosigkeiten führt. Diese sind aber gerade in einem Lande um so auffallender, in welchem der gute Geschmack stets zu den Unerläßlichkeiten des Lebens gehörte. Die von jeher geübten feinen Bronze- sowie Zinnarbeiten haben in einer Reihe von Künstlern, wie Charpentier, Dubois, Jean Dampt, eine Beeinflussung im neuen Sinne erfahren, wenn auch das alte Ziel dieser Art Arbeiten, das nutzlose objet d'art, im allgemeinen beibehalten worden ist. Auch im Schmuck wird neuerdings vorzügliches Neue geleistet, namentlich von Lalique, dessen herrliche Arbeiten mit dem Besten zu vergleichen sind, was im Schmuck aller Zeiten und Völker je geleistet worden ist.

1061. Deutschland: München. Um dieselbe Zeit, wie in Frankreich, gewann die Bewegung auch in Deutschland Boden und zwar zunächst in der künstlerischen Hauptstadt Deutschlands, München. Hier hatte seit 1895 Hermann Obrist einen ganz eigenen Stickereistil ausgebildet und konnte ihn 1896 auf der Londoner Arts-and-Crafts-Ausstellung vorführen. Das was er hierin geleistet hat, gehört heute noch zu dem Besten des neuen deutschen Kunstgewerbes überhaupt. — Fast gleichzeitig erschienen in München eine ganze Reihe Künstler auf der Bildfläche, die alle Zweige des Kunstgewerbes mit großem Eifer neu zu bearbeiten begannen. Von ihnen seien hier die Maler Richard Riemerschmid, H. E. v. Berlepsch, Otto

Eckmann, Peter Behrens, Bernhard Pankok, Bruno Paul, ferner August Endell, Fritz Erler, der Bildhauer Karl Groß, die Keramiker Schmuz-Baudiß und v. Heider, sowie die Architekten Dülfer, Pfann und Fischer erwähnt. Bald darauf versammelte sich ein Teil dieser Kräfte zu den „Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk", einer künstlerisch-kaufmännischen Gesellschaft, die nicht nur für die gehörige Verbreitung der neuen Gedanken das ihre that, sondern auch vorbildlich für ähnliche Gründungen in andern deutschen Städten wurde.

1062. Berlin. In Berlin hatten, von Paul Wallot angeregt, jüngere Architekten und die von ihnen beeinflußten Baugewerblichen schon frischere Bahnen betreten, als auf der Gewerbe-Ausstellung von 1896 auch die Kunstindustrie anfing, einige Ansätze zur künstlerischen Neugestaltung zu zeigen. Die neue Kunst, für die in der Zeitschrift „Pan" durch Kunstgelehrte, Kunstfreunde und Künstler ein Mittelpunkt geschaffen werden sollte, wurde durch die Berufung Otto Eckmanns an die Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums anerkannt. Neben ihm haben sich verschiedene Künstler auf bestimmten Gebieten erfolgreich bethätigt (K. Koepping mit Ziergläsern, Hermann Hirzel und Bruno Möhring mit Schmucksachen, Melchior Lechter mit Glasfenstern, Walter Leistikow mit Flachmustern, Ludwig Sütterlin mit Lederarbeiten u. a. m.). Ihre Richtung findet heute im Kunstgewerbe breitere Nachfolge.

1063. Hamburg usw. In Hamburg ist ein besonders reger Kunstgeist auf allergesundester Grundlage zu verspüren, hauptsächlich befördert durch das Wirken der Museumsdirektoren Alfred Lichtwark und Justus Brinckmann. Aber obgleich auf diesem Boden starke Talente wie Peter Behrens, Otto Eckmann, H. Christiansen u. a. entsprossen sind, so scheint es augenblicklich an führenden künstlerischen Persönlichkeiten daselbst zu fehlen. Dagegen sind in Dresden, Darmstadt, Karlsruhe, Crefeld und andern Städten kräftige Anfänge gemacht, die gewerblichen Künste auf der Basis der neuen Kunstbewegung neu zu entwickeln. Namentlich vielversprechend lassen sich Darmstadt an, wo der kunstsinnige Großherzog von Hessen durch Berufung einer Anzahl befähigter jüngerer Kräfte, wie des Wiener Jos. M. Olbrich und der Hamburger Künstler Peter Behrens und Hans Christiansen der neuen Kunst den Boden bereitet hat und eine rührige Künstlerkolonie unter seinem fürstlichen Schutze vorwärts strebt, sowie Dresden, dessen „Werkstätten für Handwerkskunst" einen ähnlichen Einfluß auszuüben beginnen wie die „Vereinigten Werkstätten" in München.

1064. Wien. Ein ganz eigentümliches Gepräge nahm die neue Kunst sofort in Wien an, nachdem sie dort überhaupt Fuß gefaßt hatte. Entsprechend dem leichteren, zu Spiel und Phantastik neigenden Ortscharakter war auch in der neuen Kunstäußerung sogleich ein Uebergewicht von gefälligem Tand und spielender Grazie zu bemerken. Es muß aber gesagt werden, daß sich die Wiener Leistungen trotzdem durch ansprechende Erscheinung vorteilhaft auszeichnen, wenn es auch schwer wird, in ihnen jene Tiefe zu erblicken, die man von einer eingreifenden Bewegung voraussetzen muß. In Wien hatte schon vor dem Einsetzen der neuen Bewegung Otto Wagner eine neue Architekturschule zu gründen unternommen, nicht ohne vorher seine Absichten durch ein Programm zu verkünden, das jedem, der es zu

thun wünschte, Gelegenheit gab, seine Leistungen mit dem Buch in der Hand zu kontrollieren. Immerhin führte er einen neuartigen Geist in die Architekturauffassung seiner Zeit ein, auf dem jüngere Kräfte, wie Joseph Hoffmann, J. M. Olbrich, Koloman Moser u. a. einsetzen konnten, als der neue Geist sich Wiens bemächtigte. Das erste für die Außenwelt sichtbare Zeichen dieser Jüngsten war eine anfangs durch ihre gesuchte Geziertheit stark auffallende Zeitschrift „Ver sacrum“. Auch offiziell that Wien einen entschiedenen Schritt in die neue Bewegung hinein durch Berufung des Museumsdirektors von Scala, eines ausgesprochenen Vertreters der neuen Richtung.

1065. **Charakter der kontinentalen Bewegung.** Es wäre verfrüht, heute schon ein Gesamturteil über die Leistungen, die die neue Kunstbewegung auf dem Kontinent bisher hervorgebracht hat, abgeben zu wollen. Zeigt uns die englische Kunstbewegung in ihrer reifen Entwicklung eine abgeschlossene, scharf ausgeprägte Eigenart, so scheint vorläufig auf dem Festlande sich noch alles in einem Zustande wilder Gärung zu befinden, deren Endprodukt noch kaum abzusehen ist. Dies gilt besonders von Deutschland. Belgien mit seinem Linienschnörkelornament, Oesterreich mit seiner etwas spielerischen Blumendekoration geben zwar schon ein einigermaßen erfaßbares Bild einer örtlichen Einzelfärbung der neuen Kunst ab, aber in Deutschland ist vorläufig noch nicht viel mehr als das absurde Gebärden des Mosts zu bemerken, und man kann gegenwärtig kaum etwas anderes thun, als die beste Hoffnung hegen, daß es „zuletzt doch noch 'nen Wein“ giebt. Erfreut auch die ungemeine Rührigkeit allerorten, sowie der überall zu beobachtende Eifer im Ringen nach Selbständigkeit, so haftet den bisherigen Kunstäußerungen doch häufig etwas Unreifes, Gewaltsames, ja nicht selten ein Mangel an Geschmack an, der Manchen zurückstoßen muß, und gerade denjenigen, dessen Kunstempfinden an den feinen Leistungen unserer historischen Kunst groß geworden ist. Zudem hat sich bisher das ganze Treiben fast ausschließlich in den Regionen der Ausstellungen und Zeitschriften abgespielt, sodaß über seine Bedeutung für das praktische Leben, seinen Einfluß auf das zukünftige deutsche Haus noch kaum irgend etwas gesagt werden kann. Das Volk nimmt außerordentlich wenig Anteil an der Bewegung oder verhält sich ablehnend. Selbst der künstlerisch gebildete Teil des Publikums beginnt eben erst einiges Verständnis für die neuen Ziele zu gewinnen. Besonders abstoßend ist das Gebaren einer voreiligen Presse, die jeden talentlosen Malerjüngling, der ein Sofakissen zu zeichnen unternimmt, als ein Genie ersten Ranges anpreist. Viele würden nähern Anteil an der neuen Kunstbewegung zu nehmen gewillt sein, wenn nur eine Auswahl von höchstens einem Zehntel des jetzigen Umfanges veröffentlicht und in weniger marktschreierischem Tone über sie geschrieben würde.

1066. **Errungenschaften.** Trotz allem aber liegen doch die Verhältnisse heute schon so, daß von einer Verneinung der lebenskräftigen Grundsätze der neuen Kunst nicht mehr die Rede sein kann, ja daß jeder, der sich der neuen Erscheinungswelt unbefangen gegenüberstellt, in ihr wirkliche Errungenschaften, wenigstens in angedeuteter Form oder als Programmpunkte, bemerken muß. Auch abgesehen von dem wirksamen Antrieb, den das

zu ungemeiner Regsamkeit erwachte Treiben der Jüngeren dem Kunstleben unserer Zeit zuführt — und wie nötig ist ein solcher nicht gerade in der Gegenwart — gehen die Bestrebungen der neuen Kunst doch auf tieferliegende Motive zurück als sich aus den bloßen, äußerlich gewählten neuen Formen vermuten lassen würde und sicherlich wohl auch auf tiefere, als sie in unsrer bisherigen Anpassung an die verschiedenen historischen Stile ausgesprochen war. An die Stelle der äußerlichen, theater- oder maskenball-ähnlichen Verwendung der Formen der Vergangenheit sucht die neue Kunst die jedem Sonderzweck angepaßte und für diesen eigens erfundene Form zu setzen, und zwar thut sie dies keineswegs nur vom Nützlichkeitsstandpunkt aus, sondern sie sucht den Ausdruck des Zweckes auch ästhetisch mit Hilfe dieser Formen zu erreichen. In dieser Sondergestaltung liegt das Moderne der Bewegung: die Individualisierung des Kunstwerkes ist es, worauf die Zukunft hindrängt. Daneben tritt ein gewisser Stimmungsbestandteil hier zum erstenmale mit klarem Bewußtsein auf, der der früheren Kunst ebenfalls nicht geläufig war. Er äußert sich in der Art, wie man den Innenraum mit seinem gesamten Inhalt als Einheit betrachtet, wie man diese Einheit auf bestimmte Farbentöne und Ausdrucksformen abstimmt und so die höhere Weihe des Kunstwerks über den bewohnten Raum auszubreiten sucht. Ganz besonders ist ein gewisser verfeinerter Farbensinn hervorzuheben, der sich aus der sezessionistischen Wiedergeburt der Malerei auf das Kunstgewerbe gerettet hat, ferner die hohe Empfindlichkeit des Liniengefühls, die sich in den neuen Formen ausspricht. Und schließlich prägt sich ein neuer Zug auch insofern in der Bewegung aus, als der Persönlichkeit des Schöpfers zum erstenmale der volle Spielraum gewährt wird, zum Unterschiede gegen die alte Kunst, die in ihrer Gesamtheit nach einem abstrakten Schönheitsziele hinstrebte, dem sich der Einzelne unterzuordnen hatte. In dieser Persönlichkeitskunst ist gewiß ein moderner Zug zu erblicken in einer Zeit, die auf den Ausbau der Persönlichkeit hinstrebt, und die sogar soweit ging, das Herrenideal Nietzsches zeitweilig auf den Thron zu setzen.

Sind aus dem Strudel der Bewegung die angedeuteten neuen Ziele schon heute im Umriß zu erkennen, so wird es sich für die Zukunft doch zunächst darum handeln müssen, eine größere Klärung herbeizuführen und durch eine geläuterte und ruhige Kultur die neue Kunst der Ausreifung und dem allgemeinen Verständnis näher zu bringen. Freilich wird dies kaum möglich sein, wenn nicht gleichzeitig das allgemeine Kunstverständnis an und für sich auf eine höhere Stufe gehoben wird. Dies kann nur durch eine eingreifende Verallgemeinerung der künstlerischen Erziehung geschehen. Ein besserer künstlerischer Unterricht der Jugend, die Erweckung künstlerischer Interessen schon in der Schule und zwar an der Hand eines künstlerisch betriebenen Zeichenunterrichts, sie sind das dringendste Bedürfnis der Gegenwart, und zwar gerade in Deutschland, wo Wissenschaftlichkeit und militärisches System — unsre starken Seiten — der zarteren Pflanze des künstlerischen Empfindens und der vornehmen Geschmacksbethätigung seit geraumer Zeit beinahe alle Kräfte entzogen haben. Erst wenn die Kunst wieder Allgemeinbedürfnis geworden ist, werden wir in die neue Kunstzeit eintreten.

Kunst und Künstler

1067.

Die Kunst steckt wahrhaftig in der Natur; wer sie heraus kann reißen, der hat sie.
Albrecht Dürer.

*

Bei den Kunstwerken ist viel Tradition, die Naturwerke sind immer wie ein ausgesprochenes Wort Gottes.
Goethe.

*

Gut sei ein jeglicher Mensch, nicht jeder ein Künstler! Und deshalb sei man im Kunsturteil streng und im sittlichen mild.
A. v. Platen.

*

Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist.
Schiller.

*

Man lobt den Künstler dann erst recht, wenn man über sein Werk sein Lob vergißt.
Goethe.

*

Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen
Und haben sich, eh' man es denkt, gefunden.
Der Widerwille ist auch mir verschwunden,
Und beide scheinen gleich mich anzuziehen.
Goethe.

*

Kunst und Natur,
Sei auf der Bühne eines nur!
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur mit Kunst gehandelt.
Lessing.

*

Die Kunst geht nach Brot.
Lessing.

*

Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nichts; eh' man was Gutes macht,
Muß man es erst recht sicher kennen.
Goethe.

*

Dem ergiebt die Kunst sich willig, der sich völlig ihr ergiebt,
Der die Freiheit heißer, als er Not und Hunger fürchtet, liebt.
A. v. Platen.

*

Das ist die Kunst, das ist die Welt,
Daß eins ums andere gefällt.
Goethe.

*

Auch die Kunst ist Himmelsgabe,
Borgt sie gleich von ird'scher Glut.
Schiller.

*

Der Endzweck der Künste ist Vergnügen.
Lessing.

*

Wenn der Gegenstand entwich und ihm dann nachstarb die begeisterte Stunde, die er gegeben, so tritt die Kunst zu uns und weckt das Gestorbene auf.
Jean Paul.

*

Der Künste Chor
Tritt nie behaglich auf, wofern er nicht bequem
Gebahnte Wege findet.
Goethe.

*

Kunst üben kann nur der Erkorne,
Kunst lieben jeder Erdgeborne.
Anastasius Grün.

*

Kunst ist die rechte Hand der Natur. Diese hat nur Geschöpfe, jene hat Menschen gemacht.
Schiller.

*

Im Fleiß kann dich die Biene meistern,
In der Geschicklichkeit ein Wurm dein Lehrer sein,
Dein Wissen teilest du mit vorgezognen Geistern,
Die Kunst, o Mensch, hast du allein.
Schiller.

*

Eigentümlichkeit des Ausdrucks ist Anfang und Ende aller Künste.
Goethe.

*

Die Tugend wohnt in keinem Mann allein,
Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen.
Goethe.

*

Die Kunst sei noch so groß, die dein Verstand besitzet,
Sie bleibt doch lächerlich, wenn sie der Welt nicht nützet.
Gellert.

*

Am hellsten leuchtet der Menschengeist, wo Glanz der Kunst mit Glanz der Wissenschaft sich eint.
Du Bois-Reymond.

*

Dem Künstler gönn' ich gern des Königs Gunst;
Nur zweifl' ich, ob zugleich sie fördert stets die Kunst.
Daniel Sanders.

*

Die Kunst kann niemand fördern als der Meister. Gönner fördern den Künstler, das ist recht und gut; aber dadurch wird nicht immer die Kunst gefördert.
Goethe.

*

Die Kunst ist lang
Und kurz ist unser Leben.
Goethe.

*

Die Kunst ist keine Dienerin der Menge.
A. v. Platen.

*

Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen.
Goethe.

*

Allen andern Künsten muß man etwas vergeben; der griechischen allein bleibt man ewig Schuldner.
Goethe.

*

Dilettant heißt der kuriose Mann,
Der findet sein Vergnügen daran,
Etwas zu machen, was er nicht kann.
Paul Heyse.

*

Ein Ding mag noch so närrisch sein,
Es sei nur neu, so nimmt's den Pöbel ein.
Er sieht und er erstaunt. Kein Kluger darf ihm wehren.
Drauf kommt die Zeit und denkt an ihre Pflicht:
Denn sie versteht die Kunst, die Narren zu bekehren,
Sie mögen wollen oder nicht.
Gellert.

*

Das einfach Schöne soll der Kenner schätzen:
Verziertes aber spricht der Menge zu.
Goethe.

*

Niemand urteilt schärfer als der Ungebildete; er kennt weder Gründe noch Gegengründe und glaubt sich immer im Recht.
Anselm Feuerbach.

*

Es ist leicht, ein Werk zu kritisieren; aber es ist schwer, es zu würdigen.
Vauvenargues.

*

Tadeln ist leicht; deshalb versuchen sich so Viele darin. Mit Verstand loben ist schwer; darum thun es so Wenige.
Anselm Feuerbach.

*

Wer uns am strengsten kritisiert?
Ein Dilettant, der sich resigniert.
Goethe.

*

Der gnädigste von allen Richtern ist der Kenner.
Schiller.

*

Den Stoff sieht jedermann vor sich; den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu thun hat, und die Form ist ein Geheimnis den Meisten.
Goethe.

*

Was die Epoche besitzt, das verkündigen hundert Talente;
Aber der Genius bringt ahnend hervor, was ihr fehlt.
Geibel.

*

Ernst ist das Leben; heiter ist die Kunst.
Schiller.

*

Die Künste ahmen nicht geradezu nach, was man mit Augen siehet, sondern gehen auf jenes Vernünftige zurück, aus welchem die Natur besteht und wornach sie handelt.
Goethe.

*

Halte dich ans Schöne! Vom Schönen lebt das Gute im Menschen und auch seine Gesundheit.
Feuchtersleben.

*

Stets liebte Kunst das Glück, das Glück die Kunst.
Agathon.

*

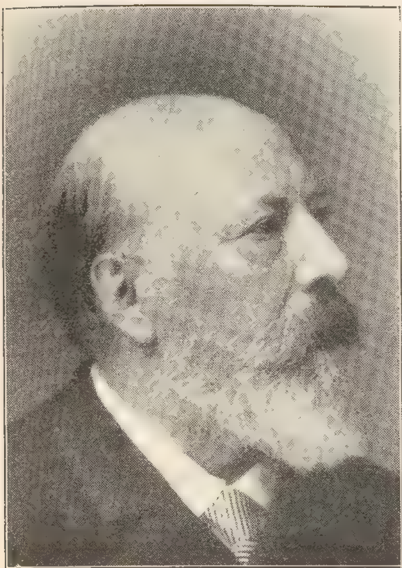
Bildende Künstler der Gegenwart

von

Dr. Felix Becker und Dr. E. Hänel

Die nachfolgenden Blätter setzen sich die Aufgabe, die lebenden Vertreter der bildenden Künste — Malerei, Bildhauerei, Architektur und Kunstgewerbe — in kurzen biographischen Abrissen und mit knappen charakterisierenden Strichen vorzuführen und so ein Bild vom gegenwärtigen Stande des internationalen Kunstschaffens zu entwerfen. Selbstverständlich mußten es sich, schon aus räumlichen Gründen, die Verfasser versagen, auf die Produktion der Künstler ausführlich einzugehen und eine detailierte Aufzählung des gesamten Werkes zu bringen; sie konnten sich nur darauf beschränken, markante Züge hervorzuheben und auf einzelne Schöpfungen hinzuweisen. Wenn sie dabei in erster Linie auf deutsche Künstler Rücksicht nahmen, so bedarf das kaum einer besonderen Rechtfertigung; sie sind aber auch bemüht gewesen, die Ausländer in möglichster Vollständigkeit vorzuführen, wenngleich hier mitunter die Quellen versagten und biographische Daten weder direkt von den Betreffenden, noch aus Büchern oder Zeitschriften zu erlangen waren.

Alle derartigen Notizen oder Aufstellungen leiden an Fehlern, die in der Natur der Sache liegen und nur dadurch beseitigt werden können, daß alle, die es angeht, korrigierend, ergänzend und erweiternd eingreifen. Der Herausgeber des Buches bittet von dieser Gelegenheit reichlichen Gebrauch zu machen und ihm für neue Bearbeitungen mit Material zur Hand zu gehen, dem er gewissenhafte Beachtung zusichert.



Andreas Achenbach.
— 1070 —





Oswald Achenbach.
— 1071 —

1068. Abbey, Edwin Austin, Genremaler, Aquarellist und Graphiker, wurde in Philadelphia (Vereinigte Staaten) 1852 geboren und erlangte seine künstlerische Vorbildung auf der Pensylvania Academy of Fine Arts, ist aber in der Hauptsache Autodidakt. Bis 1883 war er in Newyork thätig, besonders als hochgeschätzter Illustrator von Zeitschriften und als Aquarellist, seitdem lebt er in London. Seinen Ruf begründeten Bilder wie „Stage Office" (1876), „Evil Eye" (1877), „Lady in a garden" (1878), „Rose in Oktober" (1879), „Reading the Bible" (1883). — In Radierung führte er eine Reihe geschmackvoller Exlibris aus.

1069. Achen, Georg Nicolai, Porträt- und Landschaftsmaler, wurde am 23. Juli 1860 in Frederikssund in Dänemark geboren und lebt in Kopenhagen. Nachdem er seine Ausbildung auf der Königl. Akademie und bei P. S. Kröyer in Kopenhagen und auf ausgedehnten Reisen in Rußland und Livland und in den Hauptländern Europas gewonnen hatte, erzielte er auf einer Ausstellung in Petersburg 1884 mit Landschaften und dem Figurenbilde: „En russisk Bond" seinen ersten öffentlichen Erfolg. Weitere Auszeichnungen brachten ihm Ausstellungen in Paris 1889, in Berlin und München 1892. Zu seinen besten Bildern gehören die Porträts des Etatsrats C. Brix und des Malers Just Holm, die Altartafel „der gute Hirt" und ein schönes Interieur im Museum zu Aarhus.

1070. Achenbach, Andreas, Landschaftsmaler, geb. 29. Sept. 1815 in Kassel, von 1827—1835 Schüler der Düsseldorfer Akademie unter Schirmers Leitung, unter welchem er sich zum Landschaftsmaler ausbildete, nebenbei aber auch von Rethel beeinflußt wurde, der besonders R.'s Vorliebe für eine dramatisch bewegte Staffage seiner Landschaften bewirkte. Im Anschluß an die Meister der holländischen Landschaft, besonders die Ruisdael, W. van de Velde, L. Backhuizen, wurde er für die Zeit von ungefähr 1840—70 der klassische deutsche Schilderer des stürmischen Meeres, des vom Wind gepeitschten Waldes, der gebirgigen Thäler, der Leidenschaft, des Pathos im Antlitz der Natur überhaupt. Holland, die Alpen, vor allem Skandinavien gaben ihm die Motive zu seinen oft mit großartigem Schwung und außergewöhnlichem malerischen Können vorgetragenen Landschaften, aus deren unendlicher Fülle Proben in allen deutschen Galerien, wie z. B. in Berlin, München anzutreffen sind. Nebenbei hat A. auch radiert und lithographiert. Als Senior der deutschen Landschaftsmaler, im Besitz der höchsten künstlerischen Ehren, lebt A. noch jetzt in Düsseldorf.

1071. Achenbach, Oswald, Bruder des vorigen, Landschaftsmaler, geb. am 2. Febr. 1827 in Düsseldorf, lernte an der Akademie und dann bei seinem Bruder Andreas. Seit 1845 begab er sich des öfteren in das bayrische Hochgebirge, in die Schweiz und

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".


Julius Adam.
— 1072 —


Jacob Alberts.
— 1074 —

nach Italien, wo ihn die leuchtenden Farben des Südens besonders zur Wiedergabe reizten. Seine malerische Richtung schließt sich der des Bruders an, doch suchte er mehr als dieser durch glänzende Effekte im modernen Geiste bei einer großen Phantastik zu wirken. In seinen zahlreichen Bildern, denen oft eine feinere Durcharbeitung, nie eine poetische Gesamtwirkung fehlt, bevorzugt er besonders Neapel und seine Umgebung. Von seinen Hauptwerken seien erwähnt: Der Nemisee, Villa Torlonia bei Frascati und der Marktplatz von Amalfi (Berliner Nationalgalerie), der Palast der Königin Johanna bei Neapel (Museum in Breslau). 1863 wurde er Professor u. Lehrer an der Düsseldorfer Akademie, eine Thätigkeit, die er jedoch 1872 wieder aufgab.

1072. Adam, Julius, wurde als Sprößling der berühmten Künstlerfamilie


C. W. Allers.
— 1075 —


H. v. Angeli.
— 1084 —



Hermann Bahner.
— 1089 —





Hans Baluschek.
— 1091 —

am 18. Mai 1851 in München geboren, besuchte dort die Akademie und arbeitete von 1876--84 bei Wilhelm Diez, nachdem er vorher in Brasilien als Zeichner und Landschaftsphotograph thätig gewesen war. A. befaßte sich zuerst mit dem Porträt und dem figürlichen Genre und ging erst später zur Tiermalerei über, der er sich jetzt, in Gern bei München lebend, ausschließlich widmet. In der Darstellung des Lebens der Katze hat er unter den Künstlern Deutschlands kaum einen Rivalen. Mit eminenter Beobachtung und einem unerschöpflichen Humor schildert er dies zierlichste aller Haustiere, dessen eigenartiges Temperament er in unzähligen anmutigen Aeußerungen im Bilde festgehalten hat. Die flüchtigen Skizzen solcher Scenen,



Nikolaas Bastert.
— 1096 —

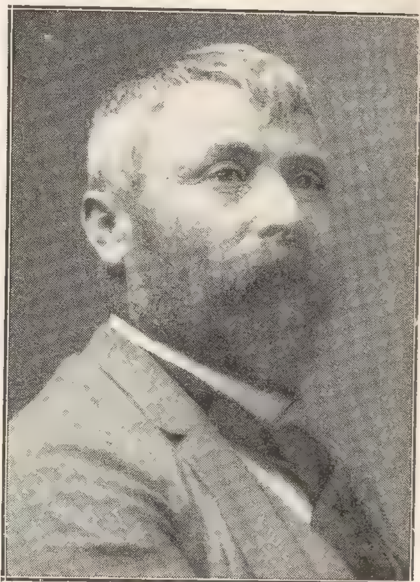




Max Baumbach.
— 1098 —



Albert Baur.
— 1099 —



J. Becker-Gundahl.
— 1104 —

von denen er eine Reihe in einem Sammelwerk publiziert hat, offenbaren eine geradezu virtuose Sicherheit der Technik.

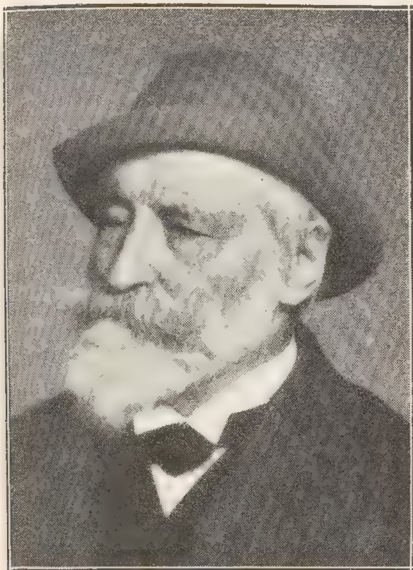
1073. Agache, Alfred Pierre, Maler, geboren in Lille 1833, thätig in Paris. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er an der Akademie seiner Vaterstadt unter Pluchart und Colas und fand dort zuerst Anerkennung mit Porträts und Bildern wie: das Kleefeld (1879) und: das junge Mädchen (1880), später wählte er als Gegenstand seiner Bilder mit Vorliebe altklassische und allegorisch-gedankliche Vorstellungen, z. B. die Parzen (1882), die Sibylle, das Glück, das Rätsel (Museum zu Rouen), die Eitelkeit.

1074. Alberts, Jacob, Maler, geboren am 30. Juni 1860 in Westerhever (Schleswig), erhielt seine Ausbildung in Düsseldorf, München und bei Jules Lefebvre in Paris und wohnt seit 1890 in Berlin. Das Material zu seinen Interieurs und Landschaften sammelt er in seiner nordfriesischen Heimat, den Halligen. Sein erstes größeres Bild war die „Beichte auf der Hallig Oland", dann folgte die „Predigt auf der Hallig Gröde" und andere Gemälde und Handzeichnungen, die sich in den Museen zu Magdeburg, Kiel, in der Berliner Nationalgalerie u. s. w. befinden. Für den düstern, aber in seiner scheinbaren Monotonie äußerst stimmungsvollen Charakter der Landschaft findet er die gleichen eigenartigen Töne wie für das tiefinnerliche psychische Leben seiner hünenhaften Bewohner. Einer der verstecktesten Winkel unseres deutschen Vaterlandes hat in ihm seinen charaktervollen, begeisterten Propheten gefunden.

1075. Allers, Christian Wilhelm, Zeichner, wurde am 6. Aug. 1857 in Hamburg geboren und dort als Kunstlithograph ausgebildet, dann besuchte er die Akademie in Karlsruhe, wo er unter Ferdinand Kellers Leitung studierte, und unternahm vielfache, oft abenteuerliche Streifzüge durch Tirol, Italien, England ꝛc. Er lenkte sehr bald die Aufmerksamkeit auf die Schöpfungen seines Zeichenstiftes. Er veröffentlichte eine Anzahl von Bilderalbums (Klub Eintracht, Hochzeitsreise, Die Meininger, Fürst Bismarck, Capri ꝛc.), die mit ihrem gesunden Humor und dem scharfen Blick für die Realität der Menschen und Dinge starke Verbreitung fanden, während eine gewisse Trockenheit der Darstellung ihnen manchmal ihren tieferen künstlerischen Wert beeinträchtigt. Auch als Porträtist, mit Vorliebe in Blei und Kreide, leistet er Tüchtiges, ferner schmückte er die Wände des Hamburger Ratsweinkellers mit Hamburg. Skizzen in Pastellmanier. Der Künstler lebt auf seiner Besitzung auf der Insel Capri.

1076. Alma Tadema, Sir Lawrence, Mitglied der Royal Academy, wurde am 8. Jan. 1836 in Drorwyp in Holland geboren und lebt in London. A. erhielt seine Ausbildung auf der Kgl. Akademie

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

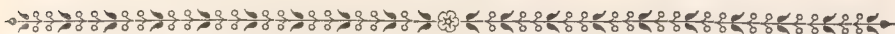


Professor Karl Becker.
— 1103 —





Carl Becker.
— 1105 —



in Antwerpen bei Wappers und Dyckmans; von tieferer Bedeutung für ihn wurde der strenge, etwas archaisierende Realismus des großen Henri Leys. Nachdem er 1861 mit einem historischen Gemälde, einer Scene aus der Merovingerzeit, seinen ersten Erfolg errungen hatte, wandte er sich bald der Schilderung des klassischen Altertums zu. Gestützt auf die eingehendsten archäologischen Studien, und ausgestattet mit einer glänzenden Technik und nie versagendem künstlerischen Geschmack, gab er in einer stattlichen Anzahl zum Teil großfiguriger Gemälde die Stimmung des sinnenfrohen Griechen- und Römertums in allen ihren intimsten Erscheinungen mit einer überraschenden Feinheit wieder. Der helle, kühle Ton, den er dabei mit Vorliebe wählt, und die Gediegenheit seiner Zeichnung unterstützen die Wirkung seiner Schöpfungen, die in kurzer Zeit zu den geschätztesten und begehrtesten der Zeit gehörten. Eine 1882 veranstaltete Ausstellung seiner Werke, damals 150 an der Zahl, brachte ihm hohe Ehren.

1077. Alexander, John White, Porträtmaler, geb. in Alleghany City bei Pittsburg (Pensylvania). Früh verwaist und arm, aber reichbegabt und unermüdlich nach Ausbildung ringend, war er zuerst in Newyork in Harpers Magazine als Illustrator thätig, dann unternahm er eine Studienreise nach Europa, die ihn über München und Venedig nach Holland und Paris führte. Hier feierte er im Salon mit den Damenporträts „Noir" und „Gris" einen Triumph, den spätere Bilder wie das Porträt des Landschaftsmalers Thaulow u. a. noch steigerten. Seine Meisterschaft bewährt sich in den Damenporträts, in denen er „die moderne Frau" in Stellung und Bewegung und echt weiblicher Grazie mit überraschender Feinheit faßt, immer von neuem. Seine Malweise ist ähnlich der der Pariser Sezessionisten und bleibt vor allem auf koloristische Probleme gerichtet.

1078. Alvarez, Luis, Historienmaler, geb. 1841 in Madrid, nach Vollendung seiner in Madrid begonnenen Studien seit 1867 in Rom lebend, entnahm zu erst die Motive zu seinen farbenreichen Bildern dem Volksleben sowie den glanzvollen Gesellschaften der höheren Stände. Bald jedoch rückten ihn einige kolossale Darstellungen aus der Blütezeit spanischer Geschichte in die erste Reihe der zeitgenössischen Historienmaler. Wie das Gemälde in der Kgl. Nationalgalerie zu Berlin: „Der Sessel Philipps II." weist, vereinigt er alle Eigenschaften eines virtuosen Technikers mit dem Ernst und der Kraft einer wirklichen künstlerischen Individualität. Frei von dem gefürchteten Phrasentum der historischen Schule, weiß er das eindrucksvolle Pathos seiner Scenen durch scharfe, naturalistische Beobachtung äußerst glücklich zu steigern.

1079. Aman-Jean, Edmond, Maler, geb. in Chevry-Costigny (Seine et Marne). Ausgehend von dekorativen Ideen, die,



Reinhold Begas.
— 1106 —



José Benlliure y Gil.
— 1109 —

wie bei dem Porträt im Luxembourg, fast an das Japanische streifen, sucht dieser eigenartige Künstler in seinen einfachen Vorwürfen das Psychologische, das Sensible, in den Vordergrund zu rücken. Besonders die zarten Empfindungen weiblicher Wesen werden durch seinen Pinsel in wunderbarer Feinheit wiedergegeben.

1080. Ancher, Michael Peter, dänischer Genremaler, bekannt durch seine Bilder aus dem Fischerleben, Porträts und Interieurs, wurde am 9. Juni 1849 auf Bornholm geboren, besuchte die Kopenhagener Akademie und hielt sich auf seinen Studienreisen an allen künstlerischen Hauptplätzen auf, u. a. auch ein Jahr in Paris. Er lebt in Kopenhagen. Von seinen in trefflicher Freilichtmalerei geschaffenen Fischerbildern sei das Bild „Rettungsboote“ in der Kopenhagener Galerie hervorgehoben,



Karl Bennewitz v. Loefen.
— 1110 —



Fritz Bergen.
— 1112 —



C. A. Bermann.
— 1116 —





Ed. Beyrer jun.
— 1118 —

von seinen Porträts sein Selbstbildnis, das seiner Frau und das Brustbild des Malers Kröyer.

1081. Andersen-Lundby, A., Maler, geb. am 16. Dez. 1841 in Lundby in Dänemark, besuchte auf seinen Studienreisen die skandinavischen Länder, Italien und Paris; seit 1876 lebt er in München Er entnimmt die Motive seiner klargesehenen und wirkungsvoll komponierten Bilder seiner nordischen Heimat und der bayrischen Hochebene, die er meist im Schneekleide schildert. Die kgl. Pinakothek in München und andere hervorragende Sammlungen besitzen Gemälde seiner Hand.

1082. Andreotti, Federigho, Genremaler, geb. am 6. März 1847 in Florenz. Seine Bilder, die Scenen aus dem italie-



B. Bezzi.
— 1119 —



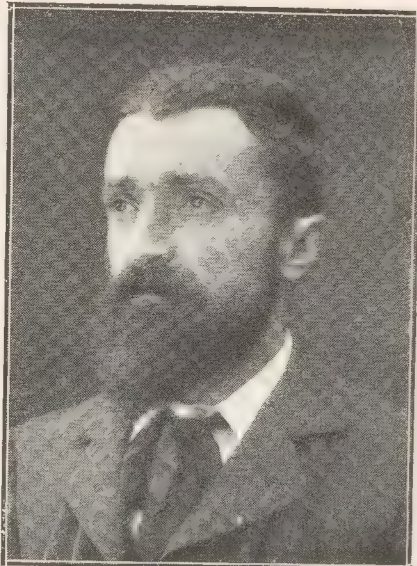


Gottlieb Biermann.
— 1120 —



René Billotte.
— 1121 —





Leonardo Bistolfi.
— 1125 —



nischen Volksleben, zumeist in der Tracht des 17. und 18. Jahrhunderts darstellen, anmutige und oft humorvolle Schöpfungen, sind durch die Reproduktion in den verschiedensten Familienblättern auch in Deutschland bekannt und beliebt geworden.

1083. Anetsberger, Hans, Maler, in München lebend, hat durch mehrere eigentümlich streng und derb aufgefaßte Porträts, sowie durch Zeichnungen in der Münchener Wochenschrift „Jugend" u. a. die Aufmerksamkeit auf sein vielversprechendes Talent gelenkt, dem Künstler wie Leibl u. W. Diez deutliche Anregungen gegeben haben.

1084. Angeli, Heinrich v., Porträtmaler, geb. am 8. Juli 1840 in Oedenburg in Ungarn, studierte in Wien, München und Paris, und debütierte, dem Geist der Zeit entsprechend, mit mehreren Historienbildern. Seit 1862 dauernd in Wien als Professor an der Akademie, errang er sich durch die Sicherheit seiner Charakterisierungsgabe und den aristokratischen Schwung seines malerischen Könnens als Porträtist bald einen solchen Ruf, daß man ihn jetzt, neben Lenbach, den ersten Bildnismaler der europäischen Fürstenhäuser nennen kann. Fast alle Angehörigen der Höfe Europas, sowie die Mehrzahl der zeitgenössischen Größen auf dem Gebiete der Geistesthätigkeit hat er in fast durchweg meisterhaften Bildnissen verewigt. Von seiner außergewöhnlichen Schaffenskraft zeugen auch mehrere bedeutende Genrebilder, die besonders in den 70er Jahren entstanden.

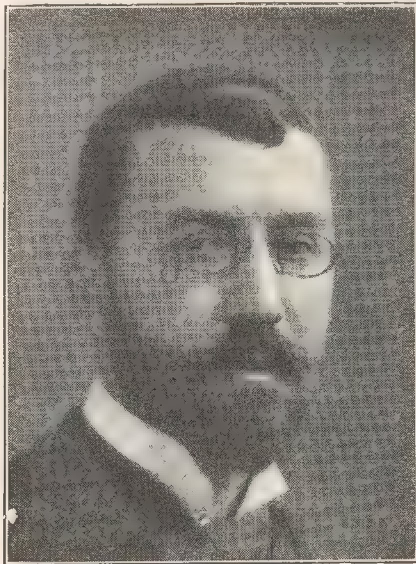
1085. Antokolsky, Marc, Bildhauer, geb. 1842 in Wilna (Rußland), anfangs Schüler der Petersburger Akademie, ist jetzt der erste Plastiker Rußlands, obwohl er seinen Wohnsitz in Paris hat. Seine naturalistisch meisterhaft durchgearbeiteten Werke tragen den Stempel einer gewaltigen Persönlichkeit, die den Schöpfungen ihrer Phantasie einen überwältigenden Zug inneren Lebens einzuflößen versteht. So ist sein „Peter der Große", bei aller Einfachheit der körperlichen Haltung, von grandioser Monumentalität. Andere Arbeiten, ein „Gefesselter Christus vor dem Volke", „Sterbender Sokrates", dann ein wunderbar ergreifendes Grabdenkmal einer jungen Russin u. v. a., haben überall den tiefsten Eindruck hervorgerufen; auch seine Porträts zeichnen sich durch sprühendes Temperament und schlagende Wahrheit aus.

1086. Apol, Louis, Landschaftsmaler, wurde am 6. Sept. 1850 im Haag geboren und lebt, nachdem er verschiedene Studienreisen unternommen hat, die ihn u. a. bis nach Nowaja Semlja führten, in seiner Vaterstadt. Er malt mit Vorliebe schneebedeckte Wälder mit wenig Staffage; die feine graue Luft, die der hereinbrechende Winterabend verdunkelt, der glitzernde Schnee auf den schlanken Aesten der Tannen wird von ihm mit virtuoser Frische dargestellt.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon"



Oskar Bjork.
— 1126 —



Josef Block.
— 1129 —



1086a. Auberlen, Wilhelm, Maler, geb. am 6. Juli 1860 in Stuttgart, machte seine Studien bei Ludw. von Loefftz in München und bildete sich auf Studienreisen in Paris, Italien, Spanien und Marokko weiter aus. Er malt hauptsächlich Porträts, welche er mit außerordentlichem Fleiße durchführt; erwähnt seien nur die einiger Fürstlichkeiten aus dem württembergischen Königshause, sowie das von Sudermann und Fulda. Der Künstler lebt in Stuttgart.

1087. Aublet, Albert, Maler, geb. 1850 in Paris, lernte noch bei Gérôme, dessen Einfluß eine Anzahl tüchtig studierter Historienbilder verraten, z. B. „Herzog Heinrich v. Guise bei König Heinrich III. in Blois", „Nero" u. a. Später wandte er sich dem Porträt und der Darstellung gesellschaftlichen Lebens, besonders der Frauen zu, wozu ihn seine elegante Vortragsweise und die Feinheit seiner Koloristik besonders befähigten. Auch an der malerischen Ausstattung des Pariser Rathauses hat er sich mit Erfolg beteiligt.

1088. Aumonier, James, englischer Landschaftsmaler, wurde 1850 (?) in London geboren und ist trotz seines französischen Namens echt englischer Abkunft, wie er als Künstler für einen der besten Vertreter der modernen englischen Landschaftsmalerei gilt. Die Elemente seiner Kunst lernte er in der Art School des South Kensington, aber er hat eigentlich keinen Lehrmeister gehabt als die Natur. Erst als Vierziger sah er Italien und bekennt 1897, selbst, daß er nie ein Gemälde zu Studienzwecken kopiert oder eine Photographie benutzt habe. So stört nichts Fremdes die frische und originale Naturauffassung seiner Landschaften, die er mit allen Reizen einer schlichten und gemütvollen Stimmung ausstattet. Vortrefflich sind seine Aquarelle und Mezzotintoblätter, aber seine Hauptleistungen sind Oelgemälde wie: Evening on the Southdowns, An english cottage home, The old Chalk Pitt u. v. a.

1089. Bahner, Hermann, Landschaftsmaler, geboren am 9. Juni 1867 in Kaiserswerth, vollendete seine Lehrzeit bei Olof Jernberg in Düsseldorf und besucht seit 1889 regelmäßig die holländische Küste, wo er die Motive zu seinen Seestücken sammelt. Auch in seinen Darstellungen der für Holland so charakteristischen Grachten, sowie in Dünenlandschaften, auf denen die Schafherden grasen, bekundet er sein tüchtiges Können und die Frische seiner Auffassung. Die Nationalgalerie zu Berlin besitzt eines seiner Werke.

1090. Balmer, Wilhelm, Porträtmaler, wurde am 18. Juni 1865 in Basel geboren, machte seine Studien unter Ludw. von Löfftz in München und war von 1892 bis 1897 in Basel thätig. Seitdem wirkt er in München. Auf der 5. Baseler Kunstausstellung fand sein Porträt des Malers Garnjobat wegen der treffenden Charakteristik und des feinen koloristischen Geschmacks lebhafte Anerkennung und in der Glaspalast-Ausstellung, München 1897,

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

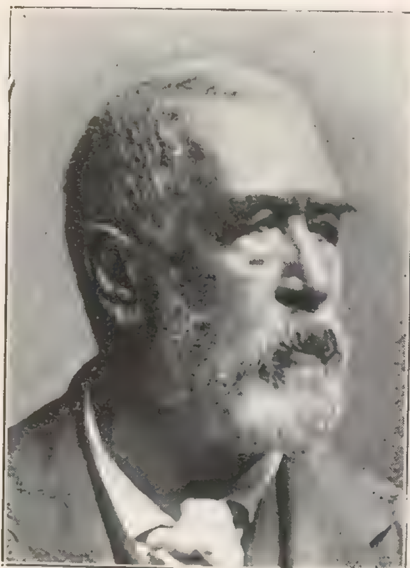

Gregor v. Bochmann.
— 1131 —


Th. de Bock.
— 1132 —

war das überraschend schlichte und wahre Porträt seines Schwiegervaters ausgestellt.

1091. **Baluschek**, Hans, Maler, geb. am 9. Mai 1870 in Breslau, bildete sich von 1889—94 auf der Akademie in Berlin, wo er heute noch lebt. Seine Scenen aus dem Berliner Volksleben sind aus einem gewissen sozial-kritischen Ideenkreis heraus entstanden, dem sich aber die künstlerische Gestaltung nur schlecht fügt. Die meisten dieser Zeichnungen und Gemälde sind von einer geradezu brutalen Naturalistik, die nicht selten in rohe Karikatur ausartet. Die künstlerische Kraft, die dazu gehört, die unterste Schicht des großstädtischen Proletariats lebenswahr darzustellen, wird sich B. erst noch erringen müssen; der Konsequenz seines Vorgehens sei ehrliche Anerkennung nicht vorenthalten.

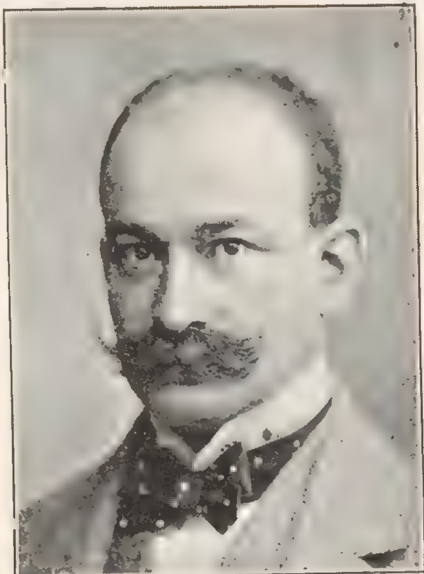
1092. **Bantzer**, Carl Ludwig Noah,


Arnold Böcklin.
— 1133 —


Kuno v. Bodenhausen.
— 1134 —


Hans Bohrdt.
— 1136 —




Felix Borchardt.
— 1140 —

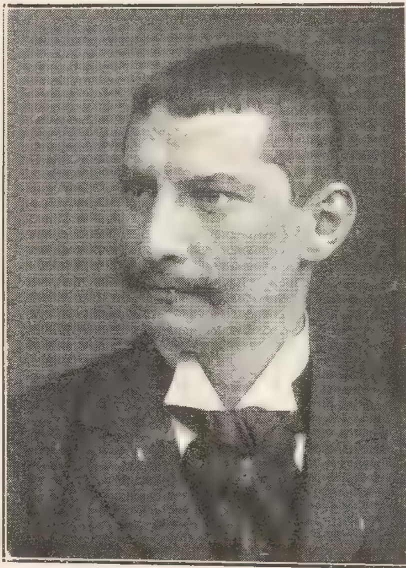
Maler, geb. am 6. Aug. 1857 in Ziegenhain (Hessen), studierte von 1875—80 auf der Berliner Akademie bei Thumann, Knille, Michael, Gussow und 1881 in Dresden bei Pohle. Ein zweimaliger Aufenthalt in Paris blieb besonders auf die Entwicklung seiner Technik von Einfluß. Neben ausgezeichneten Landschaften und Porträts malt er hauptsächlich Scenen aus dem hessischen Bauernleben. Die „Abendmahlsfeier in einer hessischen Dorfkirche" (Berlin, Nationalgalerie) ist eines der schönsten Beispiele seiner kraftvollen Realistik und seines urgesunden malerischen Empfindens. Sein letztes größeres Werk, der „Dorftanz", löst ein schwieriges farbiges Problem mit vollendeter Meisterschaft. B. ist Professor an der Akademie zu Dresden.

1093. Baer jr., Fritz, Landschafts-


Eugen Bracht.
— 1145 —




Anton Braith.
— 1146 —



Martin Brandenburg.
— 1147 —





Hans Brandstetter.
— 1148 —

maler, geb. am 18. Aug. 1850 in München, widmete sich zuerst der Jurisprudenz und ging dann zur Malerei über, deren Studium er bei Hermann Baisch in München, dann selbständig in Frankreich und Holland trieb. Seine Landschaften, in der Gesamtbehandlung zum Teil noch nicht ganz ausgereift, zeichnen sich durch Temperament und kraftvolles Erfassen der großen charakteristischen Momente aus.

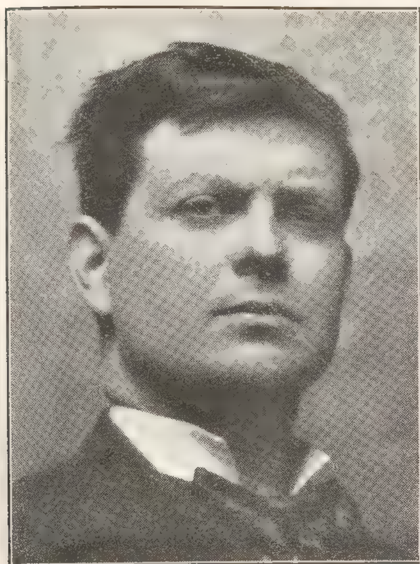
1094. Bartels, Hans v., Marinemaler und Aquarellist, geb. am 25. Dez. 1856 in Hamburg, lernte dort bei Hardorff und C. Oesterley, sowie bei Adolf Schweitzer auf der Düsseldorfer Akademie. Nach Vollendung einiger italienischer Landschaftsbilder wandte sich B. ganz der Darstellung des Fischerlebens und der sturmbewegten See zu und unternahm zu diesem Zwecke wiederholte Studienreisen an den deutschen, holländischen u. a. Küsten. Die kräftigen Gestalten der Küstenbewohner, die erschütternde Majestät der weißschäumenden Wellen oder den von zerrissenen Wolken bedeckten Nachthimmel, den die Strahlen des Mondes erhellen, schildert er mit unübertrefflicher Feinheit und Frische. Die Technik des Aquarells, die er seit 1885 besonders bevorzugt, hat er zu einer Ausdrucksfähigkeit erhoben, welche vorher kaum geahnt war. Das Aquarell „Schlepper im Sturm", das die Münchener Pinakothek besitzt, kann als eine seiner bedeutendsten Leistungen gelten. Bartels lebt, vielfach ausgezeichnet, München.

1095. Baertsoen, Albert, Maler, wurde am 9. Jan. 1866 in Gent geboren, wo er heute noch lebt. Er schildert hauptsächlich alte flämische Städte, stille Straßen und belebte Quais, auf die sich die violetten Schatten des Abends lagern, mit feinem Verständnis für die malerische Stimmung.

1096. Bastert, Nikolaas, Landschaftsmaler, wurde am 7. Jan. 1854 in Nieuwensluis bei Amsterdam geboren, wo er auch jetzt noch thätig ist. Er war Schüler des M. Heyl in Amsterdam und der Akademien von Amsterdam und Antwerpen; seine Studienreisen führten ihn hauptsächlich nach Italien und Frankreich. Sein Hauptgebiet ist die holländische Landschaft mit den malerischen Wasserpartien, die er in breiten Zügen darstellt. Von seinen Bildern seien hervorgehoben „Zwischen den Weiden", „Der alte Palast des Königs Radboud in Medenblick", „An den Ufern der Vecht" und „Winternachmittag".

1097. Bauck, Jeanna, Landschaftsmalerin, geb. am 19. Aug. 1840 in Stockholm, studierte in Dresden, Düsseldorf, München und Paris und lebt jetzt in Berlin. Als Schülerin von Karl Ludwig hat sie sich besonders der Schilderung des Hochgebirges zugewandt, doch bildet auch das Flachland nicht selten den Gegenstand ihrer Gemälde, deren sichere Zeichnung Beachtung verdient.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Frank Brangwyn.
— 1150 —





Otto Brausewetter.
— 1152 —



1098. **Baumbach**, Max, Bildhauer, geb. 1859 in Wurzen, an der Berliner Akademie Schüler von Schaper und Begas, wurde zuerst durch die kolossale Tiergruppe für das Sündflutpanorama des Berliner Passage-Panoptikums bekannt, deren flotter Naturalismus bedeutendes Können verriet. In späteren Werken, wie dem von etwas unkünstlerischem Pathos nicht freien Denkmal Kaisers Friedrich III. auf dem Schlachtfeld von Wörth verschaffte ihm sein Temperament manchen Erfolg. Zur Zeit arbeitet er an einem Reiterdenkmal König Alberts von Sachsen für den Schloßplatz zu Dresden. Mehrere Büsten von seiner Hand sind vortreffliche Leistungen.

1099. **Baur**, Albert, Historienmaler, geb. am 7. Juli 1835 in Aachen, studierte auf der Düsseldorfer Akademie bei Carl Sohn und Köhler, dann bei Jos. Kehren und zuletzt in München bei Moritz v. Schwind und durchstreifte auf verschiedenen Studienreisen ganz Europa. Die Themen seiner Bilder geben ihm hauptsächlich das alte Rom, Scenen aus den Christenverfolgungen, aus der deutschen Kaiserzeit sowie die antike Kulturgeschichte. Seine Staffeleibilder wie auch die monumentalen Wandgemälde (z. B. im Schwurgerichtssaal zu Elberfeld, im Crefelder Museum, im Aachener Rathause ꝛc.) sind geschmackvoll komponiert und auch farbig im Geiste eines gesunden Realismus durchgeführt, leiden aber an einer ausgesprochenen Temperamentlosigkeit. B., von 1871—75 Professor an der Kunstschule in Weimar, lebt jetzt in Düsseldorf.

1100. **Bazzani**, Luigi, Genremaler und Architekt, wurde am 8. Nov. 1836 in Bologna geboren. Ausgebildet auf der Akademie seiner Vaterstadt, nahm er nach wiederholten Reisen in Frankreich und Deutschland dauernden Aufenthalt in Rom, wo er Professor an der Kunstakademie wurde. Nachdem er fast 25 Jahre sich der Theater-Dekorationsmalerei gewidmet, wandte er sich dem Genrebild zu, das er meisterhaft vertritt. Auf der Münchener Ausstellung 1892 erregten zwei seiner feinen Aquarelle „Am Brunnen" und „Die Trajanssäule" besondere Aufmerksamkeit.

1101. **Bazzaro**, Ernesto, Bildhauer, geb. am 29. März 1859 in Mailand, wo er an der Kunstakademie unter Ambr. Borghi seine Ausbildung erhielt. Seine Arbeiten, die sich durch einen frischen Realismus und geschickte Behandlung des Figürlichen auszeichnen, befinden sich in Mailand, Monza (Denkmal Garibaldis) u. a. Städten.

1102. **Becker**, Benno, Landschaftsmaler, geb. am 3. April 1860 in Memel, erhielt seine Ausbildung in München und lebt dort, von wo ihn häufige Studienreisen nach Italien führen. Sein Spezialfach ist die toskanische Landschaft und er hat in der Wiedergabe jener wunderbar geheimnisvollen Mondnächte, wo die Linien des Gebirges und die dunkeln Massen der Pinien wie in Silber getaucht sind, einen

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Ferdinand Max Bredt.
— 1153 —



Robert Breyer.
— 1156 —

hohen Grad der Vollendung erreicht, wozu ihn eine breite, pastose Technik und ein starkes, poetisches Empfinden befähigen.

1103. **Becker**, Carl, Historien- und Genremaler, geb. am 18. Dez. 1820 in Berlin, bildete sich dort teils bei August v. Klöber, teils auf der Akademie aus. Er gewann 1842 den großen Staatspreis und unternahm damit eine dreijährige Studienreise nach Paris und Rom. Gestützt auf eine genaue Kenntnis des Historischen und Kulturhistorischen, legte er in seinen Gemälden, deren Stoffe er mit Vorliebe der venetianischen Geschichte des 16. und 17. Jahrhunderts entnimmt (Karneval in Venedig, Karl V. bei Tizian, Othello bei Brabantio), weniger Wert auf geistige Vertiefung als auf koloristische



Wenzel v. Brozik.
— 1160 —

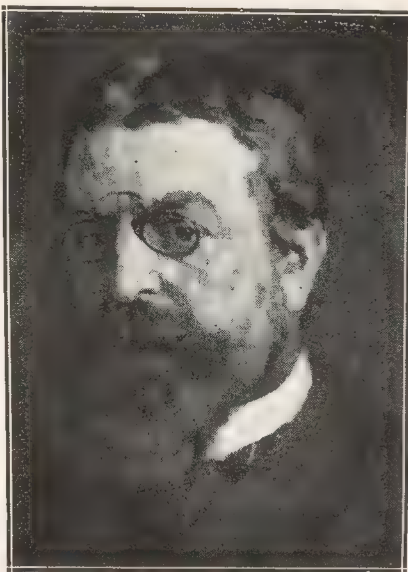


Ferd. Brütt.
— 1162 —



Georg Buchner.
— 1163 —





Hugo Bürgel.
— 1164 —

Pracht. „Das Karnevalsfest beim Dogen" (1884) befindet sich in der Berliner Nationalgalerie. Der Künstler lebt in Berlin, als Ehrenpräsident der Königl. Akademie der Künste.

1104. Becker-Gundahl, Carl Joh., Maler, geboren in Ballweiler (Pfalz) am 4. April 1856, Schüler der Münchener Akademie, lebt in Solln bei München. Von seinen scharf charakterisierten und trefflich gemalten Genrebildern seien hervorgehoben „Eine Blinde", „Strickerin", „Bei der Wahrsagerin".

1105. Becker, Karl, Marinemaler, geboren in Hameln am 31. Aug. 1862, Schüler der Düsseldorfer Akademie und thätig daselbst. Die ernste Poesie der Nordsee hat er in vielbewunderten Bildern zur

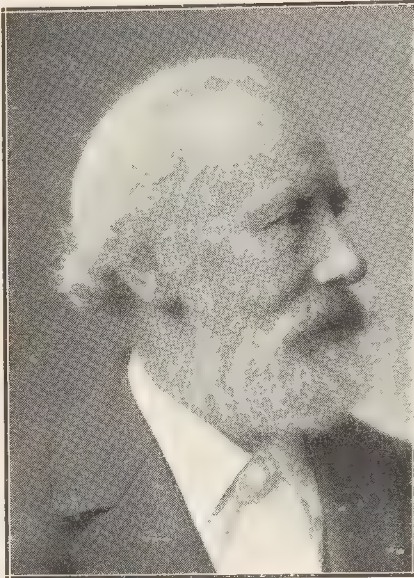


B. Buttersack.
— 1169 —





H. Cairati.
— 1170 —



Alex. Calandrelli.
— 1171 —





Gilbert v. Canal.
— 1173 —

Darstellung gebracht. Hervorgehoben seien: Holländische Marine, Hochseefischer, Mittag an der Nordsee, Emdener Heringslogger, und das im Verein mit G. Wendling gemalte Bild „Auf der Elbe bei Altona".

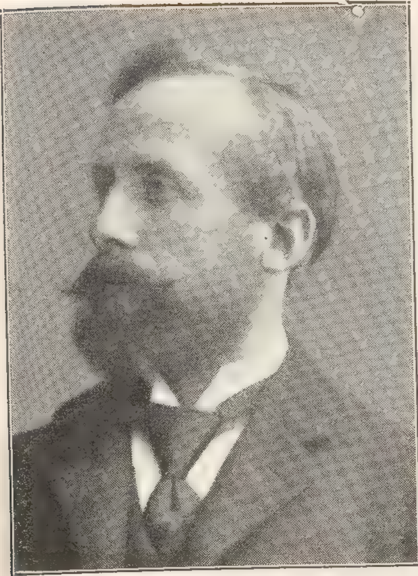
1106. Beer, Friedrich, Bildhauer, geb. am 1. Sept. 1846 in Brünn, arbeitete von 1866—70 an der Wiener Akademie unter Radnitzky und Bauer, hielt sich dann bis 1873 in Italien auf und lebt seit 1875 in Paris. Neben einigen monumentalen Arbeiten (Denkmal Kaiser Josephs II. in Brünn) schuf er Büsten in Bronze und Terrakotta, wie zahlreiche kunstgewerbliche Gegenstände in Edelmetall und Bronze. Temperament und Grazie sind die hervorstechenden Vorzüge seiner Skulpturen, von denen besonders der „Dürer als Knabe" und „8 Statuettes fantaisistes" seinen Namen vielfach bekannt gemacht haben.

1107. Begas, Reinhold, Bildhauer, geb. am 15. Juli 1831 in Berlin, Schüler der dortigen Akademie unter Wichmann und Rauch, 1856—59 in Rom, wo er mit Böcklin, Lenbach u. a. bekannt wurde. 1860—62 Professor an der Kunstschule zu Weimar, dann wieder in Rom und schließlich in Berlin, wo er bis 1871 sein erstes größeres Denkmal, den Schiller vorm Schauspielhaus, ausführte. Seine Bedeutung liegt in dem Hervorheben des Natürlichen, des Lebendigen gegenüber der klassizistischen Schwunglosigkeit der Früheren, sein Temperament, verbunden mit außerordentlichem Können, führt ihn indessen leicht über die Grenze des Rein-Plastischen ins Gebiet des Malerischen, Dekorativen hinüber und seine letzten Arbeiten, wie das Denkmal Wilhelms I. in Berlin, sind nicht frei von unkünstlerischer Theatralik. Er hat eine außerordentlich große Schule herangebildet.

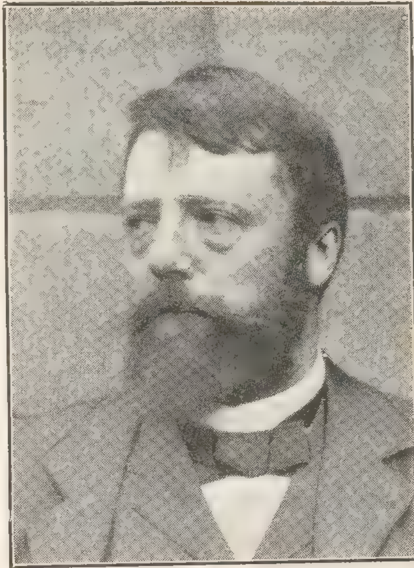
1108. Benczûr, Gyula, Historien- und Porträtmaler, geb. am 28. Jan. 1844 in Nyiregyhaza, empfing seine Ausbildung auf der Akademie in München durch Piloty, wo er auch sieben Jahre lang Professor war, und besuchte zu wiederholten Malen Italien, Belgien und Holland. B. malt mythologische und historische Stoffe, dekorative Kartons, Porträts u. a. mit stets glänzendem Kolorit und meisterhaftem Vortrag; am berühmtesten wurde die „Taufe des Königs Stephan I. von Ungarn" im Nationalmuseum zu Budapest. Er ist jetzt leitender Professor (Direktor) der Akademie in Budapest; seine künstlerischen Vorzüge, die dem ungarischen Nationalcharakter besonders zusagen, haben ihm auch eine große Anzahl Schüler verschafft.

1109. Benlliure y Gil, José, Maler, geb. am 1. Okt. 1855 in Valencia, studierte in Valencia, Madrid und Rom, in welch letzterer Stadt er jetzt lebt. Aus seinen Historienbildern, z. T. kolossalen Umfangs, spricht eine starke Begabung für farbige Massenkomposition; in der

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Paul Ludwig Cauer.
— 1178 —



Stanislaus Cauer.
— 1179 —





„Vision im Kolosseum" ist das Gespenstische der Scene meisterhaft wiedergegeben. Auch in Scenen aus dem spanischen Volksleben erkennt man den geschulten Realisten, z. B. in dem „Marienmonat in Valencia" (München, Pinakothek).

1110. Bennewitz v. Loefen jr., Karl, Maler, geb. 14. Aug. 1856 in Berlin, lebt jetzt in München. Seine meist Genrescenen behandelnden Gemälde (Die Nachbarn, Rokoko, Geigenbauschule in Mittenwald) sind mit liebenswürdigem Humor aufgefaßt.

1111. Béraud, Jean, Genre- und Porträtmaler, von französischen Eltern in Petersburg am 31. Dezember 1849 geboren. Seine ersten Studien machte er am Lycée Bonaparte und trat nach Beendigung des Krieges in das Atelier von Bonnat ein. Im Jahre 1874 war er zum erstenmal im Salon vertreten und von da an brachte jedes Jahr scharf pointierte Darstellungen aus dem Pariser sozialen Leben und Porträts. Besonders genannt seien: Leda (1875), die Rückkehr vom Begräbnis (1876), der öffentliche Ball (1880), die Volksversammlung im Café-Concert, die religiösen Bilder: Christus beim Pharisäer und die Kreuzabnahme, die in der Auffassung an Uhde erinnern.

1112. Bergen, Fritz, Illustrator, geb. am 5. Nov. 1857 in Dessau, wurde auf der Kunstakademie in Leipzig und bei Münchner Meistern ausgebildet und lebt in München. Seine unzähligen, meist sorgfältig durchgeführten Zeichnungen (z. B. zu O. Wildermuths Werken) sind stets malerisch fein und mit scharfer Charakteristik behandelt.

1113. Berger, Julius, Maler, geb. am 20. Juli 1850 zu Neutitschein (Böhmen), Schüler Ed. Engerths an der Wiener Akademie, bildete sich in Italien weiter und lebt jetzt als Professor an der Akademie in Wien. Seine Historienbilder (Kaiser Rudolf II und Joh. Kepler) verraten ebenso wie seine dekorativen Fresken (Deckenbilder im Justizpalast und im kunsthistorischen Museum, Wien) den begabten Fortbilder der älteren historisch-koloristischen Schule.

1114. Bergh, Richard, Porträt- und Landschaftsmaler, wurde in Stockholm 1848 geboren und bildete sich in Paris als Schüler von Laurens. Den ersten großen Erfolg errang er im Pariser Salon mit dem Bilde: die hypnotische Sitzung. Seine Technik erinnert an die von Bastien-Lepage, aber ihm ganz eigen ist die zarte Natürlichkeit und die sinnige Weise der Auffassung, die sich besonders in seinen Porträts, z. B. dem seiner Frau, die gerade von der Näharbeit aufblickt, zeigt. Von seinen Landschaften muß vor allem das in Gelb gestimmte Bild „Gegen Abend" genannt werden.

1115. Bergmann, Julius, Tier- und Landschaftsmaler, geboren am 28. Febr.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Fredericus du Chattel.
— 1183 —



Jean Adolpe Chudant.
— 1184 —



1861 zu Nordhausen, studierte am Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt, arbeitete dann unter H. Baisch in Karlsruhe und lebt jetzt als Professor der Akademie in Düsseldorf. Auch figürliche Scenen und große dekorative Landschaften schuf er, denen gleichfalls gründliches Naturstudium und Verständnis für wirkungsvolle Komposition zu Grunde liegt.

1116. Bermann, C., Adolf, Porträtmaler und Bildhauer, wurde am 25. Aug. 1862 zu Böhrenbach im Schwarzwalde geboren und bei Herm. Volz in Karlsruhe ausgebildet. Ein vielseitiges Talent, das sich in der dekorativen Plastik und Verkörperung ideal-mystischer Probleme besonders eigenartig entfaltet.

1117. Besnard, Paul Albert, Maler, geb.



Guglielmo Ciardi.
— 1185 —



F. H. L. Corinth.
— 1192 —





H. Corrodi.
— 1193 —





Giovanni Costa.
— 1194 —

1849 in Paris, Schüler von Brémond und Cabanel, erhielt 1875 den Grand prix de Rome, lebte dann kurze Zeit in London, jetzt in Paris. In den Wandgemälden der Ecole de Pharmacie verwertet er seinen reifen Impressionismus besonders auf den dekorativen Landschaften mit unerhörter Kühnheit, aber enormem Erfolg. Die lichte Tonskala, die er hier mit so wunderbar feinem malerischem Empfinden anschlägt, setzt sich fort in seinen herrlichen Deckenbildern des Hôtel de Ville und der Mairie des I. Arrondissements. Alle seine Gemälde, von denen hier nur noch die „Femme qui se chauffe" des Luxembourg genannt sei, zeigen seine vollendete Meisterschaft in der Wiedergabe des Lichtes.

1118. Beyrer, jr., Eduard, Bildhauer,



Charles Cottet.
— 1195 —





Walter Crane.
— 1199 —


Paul Eduard Trodel.
— 1202 —


H. Crola.
— 1203 —



geb. am 25. Okt. 1866 zu München, machte bei seinem Vater, einem Tiroler Holzbildhauer, seine Lehrzeit durch, dann studierte er bis 1895 unter v. Rümann auf der Akademie zu München, in welcher Stadt er jetzt lebt. In einzelnen Werken läßt er den Einfluß quattrocentistischer Vorbilder erkennen, deren keuscher Formenreiz ihm viel Erfolg gebracht hat. Von seinen monumentalen Arbeiten sei das Grabmal des Grafen Roon in Krabnitz erwähnt.

1119. **Bezzi,** Bartolomeo, Landschaft- und Marinemaler, geboren am 6. Febr. 1852 in Trentino, lernte auf der Akademie in Mailand, lebt jetzt in Venedig. Die Lichterscheinungen der untergehenden Sonne, Abenddämmerung und Mondschein schildert er mit großer Verve und allen Mitteln gediegenen impressionistischen Könnens.

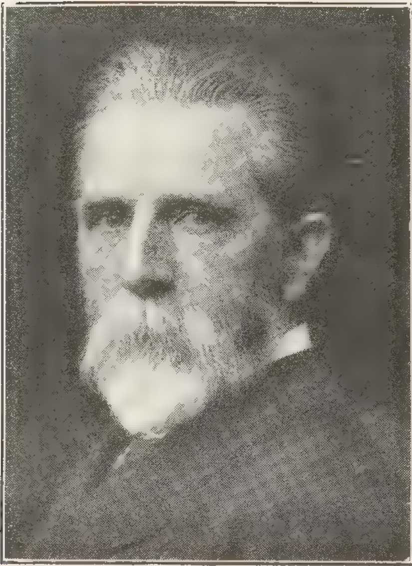
1120. **Biermann,** Gottlieb, Porträt- und Historienmaler, geboren am 13. Okt. 1824 in Berlin, besuchte die dortige Akademie als Schüler von W. Wach, ging, als er 1850 den Staatspreis für Geschichtsmalerei erhielt, nach Paris in das Atelier Cogniets, später nach Italien, Brüssel und Luxemburg. Von Schlachtenbildern (Gustav Adolfs Tod, Stettiner Museum) und Genrebildern aus dem italienischen Volksleben ging er mehr zum Portrait über, das er mit wirkungsvollem Kolorit und vornehmer Charakteristik behandelte, vor allem in Kindergruppen und Bildnissen von Damen der Aristokratie. Seit 1855 ist der Künstler in Berlin ansässig.

1121. **Billotte,** René, Landschaftsmaler, geb. am 24. Juni 1846 zu Tarbes in Südfrankreich, war Schüler von E. Fromentin und lebt in Paris. B. malt besonders Winterbilder aus der Umgegend von Paris; sein außerordentlich stimmungsvolles „La Neige à la Porte d'Asnières“ schmückt den Luxembourg. Der Pleinairismus, dem er huldigt, steht im Dienste einer wahrhaft poetischen Naturbeobachtung.

1122. **Binet,** Adolphe-Gustave, Maler, geb. zu St. Sauveur (Calvados), wurde Schüler von Gérôme und Etex in Paris. In den achtziger Jahren malte er eine Reihe vortrefflicher Portraits und Straßenscenen in Pleinair, 1889 stellte er im Pariser Salon ein Bild „Die Liebenden“ aus. Umfangreiche dekorative Arbeiten — Scenen aus der Belagerungszeit 1870|71 — führte er in einem Ecksaal des Stadthauses von Paris aus. Auf den Ausstellungen in München und Dresden in den letzten Jahren waren Bilder von ihm wie „Straßenscene am Quai de Billy“, „Der gute Samariter“, während sein Gemälde: „Versuchung des hl. Antonius“ wegen seiner wilden Phantastik in Berlin 1897 ungünstige Aufnahme fand.

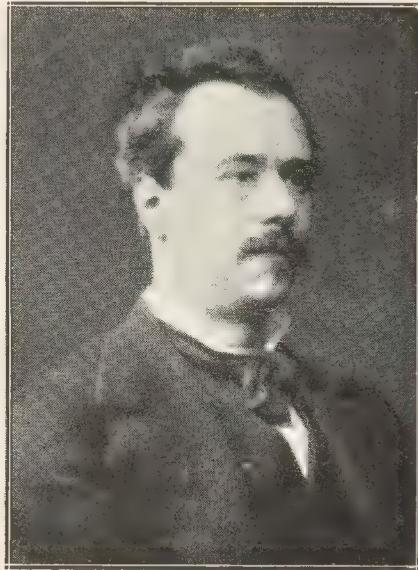
1123. **Binet,** Victor Jean Baptiste Barthélemy, französischer Maler, geboren am 17. März 1849 in Rouen. thätig in Paris. Seine feingestimmten Landschaften, mit Vorliebe malerische Plätze an den Seineufern, fanden lebhafte Anerkennung auch in Deutschland auf der II. Münchener Jahresausstellung 1890 und der Dresdener Inter-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.



Hans Dahl.
— 1205 —





Eduardo Dalbono.
— 1206 —

nationalen Kunstausstellung 1897 („Gelbe Blätter" und „Winterabend") und der Internat. Kunstausstellung in Berlin 1896 (Abenddämmerung. Croisset bei Rouen).

1124. Bisschop, Christoffel, Portraitist und Genremaler, geb. am 22. April 1828 zu Leeuvarden in Holland, studierte im Haag und in Paris und lebt jetzt in Scheveningen. Seine zahlreichen Genrebilder, z. B. der Kirchgang in Hindelopen (Hamburger Kunsthalle), zeigen ein kräftiges Kolorit, die Probleme des Helldunkels löst er mit außerordentlicher Kunst.

1125. Bistolfi, Leonardo, Bildhauer, geb. 1859 in Casalmonferrato, studierte kurze Zeit in Mailand und lebt in Turin. Feines Formgefühl und ein Zug von weicher Poesie zeichnen seine Arbeiten aus, unter denen die schöne Gruppe „Die Erinnerung tröstet den Kummer" 1898 zu Turin einen Ehrenpreis erhielt.

1126. Bjorck, Oskar, Maler, geb. am 15. Jan. 1860 zu Stockholm, genoß auf der dortigen Akademie seine Ausbildung und verbrachte die Jahre 1883—88 in Paris, München, Rom und Venedig. Das Hauptwerk aus seiner römischen Zeit ist „Die Schmiede", ein interessanter Lichtkampf zwischen dem sprühenden Schmiedefeuer und dem Tageslichte; in Venedig malte er die sonnenscheindurchflutete Piazza d'Erbe. Von seinen Bildern aus dem Seemannsleben ist vielleicht das bedeutendste „Das Notsignal". Auf Münchener Ausstellungen der 90er Jahre wurden außer Portraits die Bilder „Das erste Ballkleid" und „Im Kuhstall" wegen ihrer gesunden Realistik besonders günstig aufgenommen. Seine Bilder befinden sich zum größten Teile in skandinavischen Galerien. — Der Künstler lebt in seiner Vaterstadt.

1127. Blaas, Eugen v., Maler, geboren am 24. Juni 1843 zu Albano bei Rom. Schüler seines Vaters Karl v. B. auf der Akademie in Venedig, machte Studienreisen nach Rom, Wien, Paris und lebt seit 1870 als Professor der Akademie in Venedig. Seine Genrebilder aus dem venetianischen Volksleben, deren anfängliche Anmut und Liebenswürdigkeit sie zu den beliebtesten Illustrationen der Familienblätter gemacht, wirken jetzt durch ihre Süßlichkeit und die lückenlose Wiederholung desselben, besonders weiblichen Typus, kaum noch als künstlerische Leistungen.

1128. Blanche, Jacques Emile, Maler, geb. in Paris am 31. Jan. 1861, Schüler von Gervex, schloß sich den Pariser Sezessionisten an. Aber seine Kunst hat auch eine starke englische Note und besonders die Weise Gainsboroughs scheint ihn sympathisch berührt und angeregt zu haben. Zu seinen besten Werken zählen das Portrait des Maurice Barrès (1891) und die zwei „Schwestern in Schwarz", ausgestellt in der Münchener Sezessions-Ausstellung 1893, ein Bild von vornehmster Eleganz und mit flottem Chik gemalt. Der Künstler lebt in Paris.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Angelo Dall' Oca Bianca.
— 1207 —



Hugo Darnaut.
— 1211 —



1129. Block, Josef, Maler, geb. am 27. Nov. 1863 zu Bernstadt in Schlesien, bildete sich bei B. Piglhein in München, lebt in Berlin. Neben biblischen Bildern stellt er besonders Scenen aus dem modernen Gesellschaftsleben dar, deren fast schroffe Charakterisierung Aufsehen erregte. Auch in Porträts und Stillleben zeichnet er sich aus und war unter anderem Mitarbeiter an Piglheins Kreuzigungs-Panorama.

1130. Blommers, Bernardus Johannes, Maler, geb. am 30. Jan. 1845 im Haag, studierte auf der dortigen Akademie bei Bisschop, lebt jetzt in Scheveningen. B. malt Strandscenen und Interieurs mit klarer Technik und liebenswürdigem Ausdruck. Im Rijksmuseum zu Amsterdam

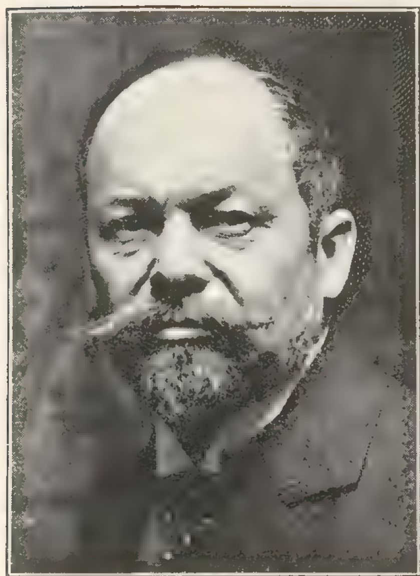


F. v. Defregger.
— 1213 —



August Dieffenbacher.
— 1216 —





Ludwig Dill.
— 1220 —





Alex. Br. Docharty.
— 1221 —

befindet sich ein Genrebild von ihm: „Die Strickerin".

1131. Bochmann, Al. H. Gregor von, Landschaftsmaler, wurde am 1. Juni 1850 auf Gut Nehat in Esthland geboren und studierte auf der Akademie in Düsseldorf, wo er noch heute lebt. Er versteht es, seinen Motiven, die meist dem Volksleben seiner Heimat entlehnt sind, mit Hilfe einer meisterhaften, großzügigen Technik, durch ein intimes Eingehen auf die koloristischen Werte den vollen Reiz der Lokalstimmung zu verleihen. Auch seine Strandbilder aus Holland zeigen die Kraft und Eigenart seiner spezifisch malerischen Begabung. Eines seiner besten Gemälde, „Esthnischer



E. Doepler der Jüngere.
— 1222 —



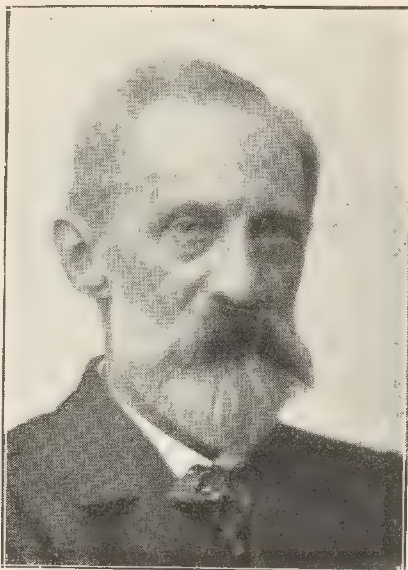


Adolf v. Donndorf.
— 1223 —



C. L. Douzette.
— 1224 —





Eugen Dücker.
— 1227 —

Dorfkrug", besitzt die Dresdener Gemäldegalerie.

1132. Bock, Théophile de, Landschaftsmaler, geb. am 14. Januar 1853 im Haag, wo er auch seine Ausbildung erhielt. Er lebt zu Renkum in Holland und gehört zu den vortrefflichsten Schilderern der holländischen Landschaft. Vielgerühmt sind auf seinen Flußpartien und Dünen das Licht und die klare Luft und der Himmel, an dem die Wolkenmassen dahinzuschweben scheinen. Eine solche Landschaft von ihm befindet sich in der Stuttgarter Staatsgalerie und ein anderes Bild, „Der Sommertag", galt auf der Münchener Sezessionsausstellung 1894 als die Perle der niederländischen Gruppe.

1133. Böcklin, Arnold, Maler, geb. 16. Oktober 1827 in Basel, zuerst Landschaftsschüler Schirmers in Düsseldorf, dann in Brüssel, Paris und seit 1850 in Rom im Kreise Drebers, Feuerbachs u. a. Weiter in Basel und für den Grafen Schack in München thätig, wirkte er 3 Jahre lang als Professor an der Weimarer Kunstschule, später wieder in Rom, malte 1869 das Treppenhaus des Basler Museums aus; nach kürzeren Aufenthalten in München und Zürich lebt er seit 1894 dauernd in Florenz. Hervorgegangen aus der Schule der Romantiker, hat er, im Kampf mit dem Kunstideal seiner Zeit, der mythologischen Naturverklärung der Antike eine Gestalt verliehen, deren unerhörte Eigenart anfangs verlästert wurde, deren gigantische Kraft und lebensprühende Poesie vielen aber heute eine neue Welt unvergänglicher Schönheit bedeutet. Von allen seinen Werken sei nur des „Triton und Nereide", der „Villa am Meere" und der „Pietà" gedacht. Antike Sinnenfreude und italienische Farbenlust sind die tiefsten Grundwerte seiner Kunst, deren unvergleichliche Schaffenskraft sich bei dem 73jährigen noch kaum vermindert zeigt.

1134. Bodenhausen, Cuno Freiherr v., Historien- und Genremaler, geb. am 7. Juli 1852 in Witzenhausen in Hessen, war Schüler von W. Lindenschmit in München und fand gleich mit seinem ersten größeren Bilde „Mignon und der Harfner" (1877) lebhafte Anerkennung. Es folgten dann ähnliche tüchtige Schöpfungen wie „Virginie", „Hero und Leander", „Margaretha", „Die Hoffnung" und 1889 die Vision: Maria mit dem Kinde auf Wolken thronend über der Stätte Golgatha. Der Künstler wohnt in München.

1135. Böhle, Fritz, Maler und Radierer, geboren zu Frankfurt, thätig in München, machte sich zuerst durch eine Reihe kräftiger, breitbehandelter Originalradierungen bekannt, und stellte 1896 zum erstenmal im Münchener Glaspalaste ein Oelgemälde aus. Es zeigte einen Ritter vor einer Burg und erinnerte etwas an die Weise Thomas. In einem Münchener Hause malte er dann ein großes Fresko mit der Darstellung des Ritters Gollier.

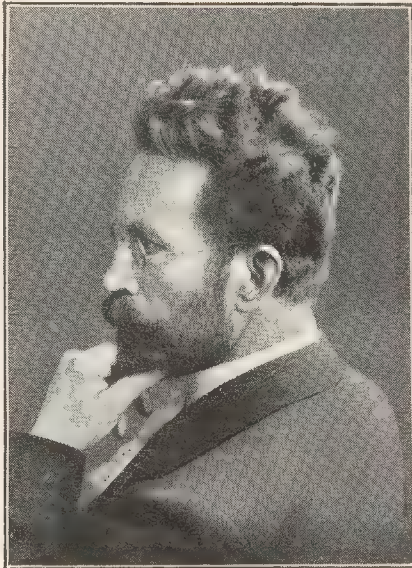
1136. Bohrdt, Hans, Marinemaler, geboren am 11. Febr. 1857 in Berlin, wo er

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon"



Alfred Last.
— 1228 —





Gustav Eberlein.
— 1229 —

seine erste Ausbildung erhielt. Er machte von 1877—86 große Studienreisen durch Europa, nach den westafrikanischen Inseln, nach Nord-, Mittel- und Südamerika und den Südseeinseln, lebt jetzt in Berlin. Ein starkes Talent, wie mehrere seiner frischen Marinebilder bekunden, das aber durch Ueberproduktion der Gefahr der Verflachung nicht ganz entgangen ist.

1137. Boldini, Giovanni, Porträt- u. Genremaler, geb. 1845 in Ferrara, machte seine Studien auf der Akademie in Florenz und lebte dann in London, von wo er 1872 dauernd nach Paris übersiedelte. Die Eleganz und Delikatesse seiner Pinselführung, die schlagende Sicherheit seiner psychologischen Charakteristik haben seinen Porträts, unter denen das Menzels besonders bekannt geworden ist, ungeteilten Beifall verschafft. Auch in Landschaften und Genrebildern äußert sich seine Eigenart mit vielem Glück.

1138. Bompiani, August, Maler, geb. am 11. Aug. 1852 in Rom, wo er heute als Professor der Akademia di Sanzio lebt. In seinen Genrebildern, zum Teil aus dem antiken Volksleben (Tempel der Minerva, Pompeianisches Mädchen) findet sich mancher anmutende Zug.

1139. Bonnat, Léon, Maler, geb. 20. Juni 1833 in Bayonne, studierte zuerst in Madrid, seit 1854 in Paris bei Cogniet, dann in Rom, lebt jetzt in Paris als der berühmteste Porträtist Frankreichs. In seinen Historienbildern (Vincenz von Paula, in St. Nicolas des Champs, Martyrium des hl. Dionysius, Pantheon) bekundet sich eine saftige Realistik und ausgezeichnete Kenntnis vor allem des Anatomischen, während das Kolorit manchmal zu sehr ins Schwarze schlägt. Letzteres änderte sich etwas nach einer Orientreise, und seine seit Mitte der 70er Jahre entstandenen Porträts, in denen er die berühmtesten seiner Landsleute, Thiers, Victor Hugo, Puvis de Chavannes, Renan u. a. verewigt hat, sind von geradezu monumentaler Kraft und glänzender farbiger Durchbildung.

1140. Borchardt, Felix, Maler, gebor. am 7. März 1857 in Berlin, studierte auf der dortigen Akademie besonders bei Max Michael, bereiste Italien, Spanien — wo er 5 Jahre blieb — Frankreich und Holland und lebt jetzt in Berlin. Er leistet das Beste im Porträt (Bildnis des Dichters Gjellerup), aber auch seine Genre- und Landschaftsbilder verraten ein besonders im Koloristischen tüchtiges Talent.

1141. Borchardt, Hans, Maler, geb. 11. April 1865 in Dresden, studierte auf der dortigen Akademie, sowie bei F. v. Uhde in München und lebt daselbst. Intim aufgefaßte Genrescenen, geschickt im Geiste der Engländer des 18. Jahrhunderts behandelt, haben die Aufmerksamkeit auf diese individuelle Begabung gelenkt.

1142. Bouguereau, William Adolphe, Maler, geb. 30. November 1825 in La Rochelle, in Paris Schüler von Picot, 1850 mit dem Grand prix in Rom, seitdem lebt

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Carl Echtermeier.
— 1230 —





A. Echtler.
— 1231 —

er hochangesehen in Paris. Es sind Historienbilder und allegorisch = mythologische Scenen, in denen er besonders brilliert, Werke von sicherer Naturkenntnis, einwandfreiem Kolorit und geschickter Erfindung, aber bar jeder persönlichen Größe und ohne die geringste tiefere Auffassung. Er vertritt den Höhepunkt des historischen Akademismus in Frankreich mit einem bedenklichen Stich ins Weichlich=Konventionelle. Besonders bekannt machte ihn die „Geburt der Venus" im Luxembourg. In Ste. Clotilde, St. Augustin und auch sonst schuf er dekorative Fresken religiösen Inhalts.

1143. **Bourdelle,** Emile, Bildhauer u. Maler, wurde am 30. Oktober 1861 in Montauban geboren, besuchte die Akademien von Toulouse und Paris und studierte



C. v. Eckenbrecher.
— 1232 —





Friedr. Eckenfelder.
— 1233 —



Otto Eckmann.
— 1233 a —





Rud. Eichstaedt.
— 1236 —

auch bei Falguière und Rodin. Er lebt in Paris. Von seinen Gemälden sei das große Bild „Kürassiere von Reichshofen“ genannt; das Schwergewicht seiner künstlerischen Thätigkeit liegt aber doch auf dem Gebiete der Plastik. In den Salon-Ausstellungen in Paris erschienen 1886 und die folgenden Jahre mehrere seiner besten plastischen Arbeiten wie L'amour agonise, Büste einer Dame, Adam maudit, die Büste des Herrn Félicien Champsaur.

1144. Boznanzka, Olga v., Porträtmalerin, wurde zu Krakau geboren und war Schülerin von P. Nauen in München. Seit Anfang der neunziger Jahre erregten ihre Oelgemälde und Pastelle wegen der Originalität und männlichen Energie der Auffassung und der raffinierten Technik leb-

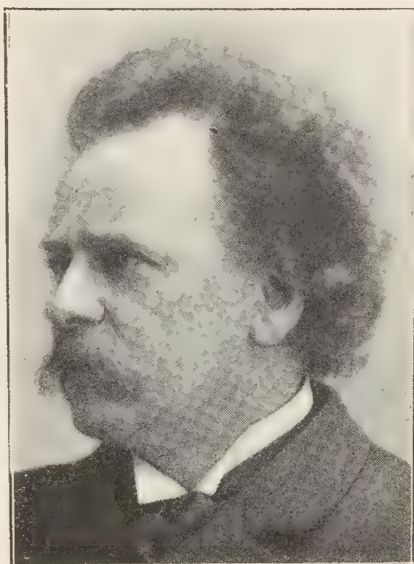


Gustav Eilers.
— 1237 —

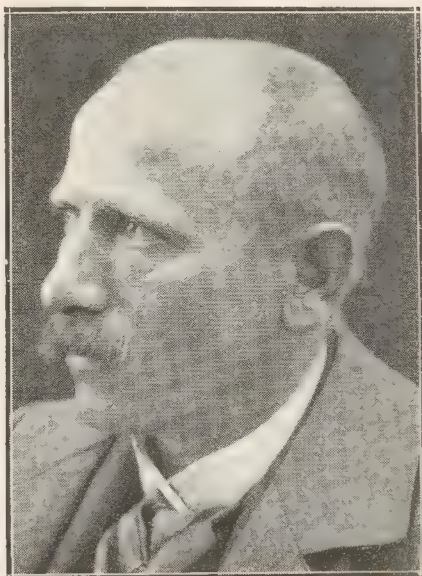




Hermann Ende.
— 1239 —



C. Heinrich Epler.
— 1240 —



Julius Exter.
— 1245 —

hafte Bewunderung. Besonders genannt seien die Bilder „Im Treibhause", „Porträt", „Gretchens Träumerei".

1145. Bracht, Eugen, Landschaftsmaler, geboren am 3. Juni 1842 zu Morges in der Schweiz, Schüler Joh. Wilh. Schirmers und Hans Gudes in Karlsruhe, dann der Düsseldorfer Akademie. Nach einer Periode kaufmännischer Thätigkeit kehrte er zur Malerei zurück, wirkte in Karlsruhe und seit 1883 als Professor an der Berliner Akademie, wo er heute noch lebt. B. malte zuerst Motive aus der Lüneburger Heide und von der Insel Rügen, dann aus Syrien und Palästina und widmet sich seit 1893 mit Vorliebe deutschen Stoffen aus der Mark, dem Südharz und dem Nahegebiet. Er geht den für die Stimmung des Ortes charakteristischen farbigen Valeurs der Landschaft nach, die er mit wenigen tieftonigen Strichen wunderbar fein festzuhalten weiß. Die „Abenddämmerung am Toten Meer" (Berliner Nationalgalerie) kann als besonders bezeichnende Probe seiner reifen, ernsten Kunst gelten.

1146. Braith, Anton, Tiermaler, gebor. am 2. Sept. 1836 in Biberach, studierte in Stuttgart und dann in München, wo er jetzt lebt. Er ist einer der besten deutschen Viehmaler, besonders meisterhaft beobachtet sind seine Darstellungen der jungen Tiere, der Kälber in ihrem munter-unbeholfenen Spiel auf der Weide, das er in mannigfachen Scenen gemalt hat. Die Berliner Nationalgalerie besitzt den ausgezeichneten „Lustigen Morgen" (1886).

1147. Brandenburg, Martin, Maler, geb. am 8. März 1870 in Posen, studierte auf der Akademie in Berlin und lebt dort. Er selbst sagt über seine Kunst: „Meine Bilder sollen versuchen, das mit Worten Unsagbare in Farbe und Linie auszudrücken. Sie sollen das Milieu symbolisieren; sie sollen versuchen, eine natürliche Darstellung des Transcendentalen zu geben, eine endliche des Unendlichen, eine begrenzte des Unbegrenzten ..." B. bringt, getreu diesem Programm, seine phantastischen Stoffe in oft recht grotesker Form, doch ist manchen seiner Bilder eine gewisse suggestiv-unheimliche Wirkung in der That nicht ganz abzusprechen.

1148. Brandstetter, Hans, Bildhauer, geboren am 23. Jan. 1854 zu Mühlbach-Hitzendorf in Steiermark, Schüler der Wiener Akademie, lebt jetzt in Rom. Er schuf eine anmutige Bronzefigur „Waldlilie" im Grazer Stadtpark, das Hamerlingdenkmal in Waidhofen und verschiedene dekorative Entwürfe von solidem Können.

1149. Brandt, Joseph v., Maler, geb. am 11. Febr. 1841 zu Szczebrzeszyn in Polen, Schüler von Fr. Adam und Piloty in München, dann von Cogniet in Paris, lebt jetzt abwechselnd in München und auf seinem polnischen Gute Oronsko. Er ist einer der berufensten Darsteller altpolnischen Kriegslebens, das er in einer gro-

[Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

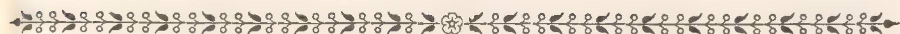


Otto Eduard v. Faber du Faur.
— 1246 —





Ferd. Jul. Fagerlin.
— 1247 —



ßen Anzahl koloristisch glänzender, äußerst temperamentvoller Gemälde vorführt, z. B. in der „Tartarenschlacht" der Berliner Nationalgalerie.

1150. Brangwyn, Frank, Maler u. Kunstgewerbler, geb. im Mai 1867 zu Broges in Belgien, machte große Reisen in Europa, Asien und Afrika und wohnt in London. Nachdem er mit einigen religiösen Bildern, Landschaften u. a., deren breite, tonige Behandlung meisterhaft durchgeführt ist, auf dem Kontinent bekannt geworden war, hat er sich jetzt dem Kunstgewerbe zugewandt, und seine Gläser, Teppiche, Möbel u. a., auch Buchillustrationen sind zwar nicht immer einwandfrei, aber stets originell und harmonisch ersonnen.

1151. Braun, Louis, Schlachtenmaler, geb. 23. Sept. 1836 in Schwäbisch-Hall, studierte in Stuttgart, München und Paris, lebt jetzt als Professor an der Akademie in München. Braun hat die Panoramenmalerei (Schlacht von Mars-la-Tour, Schlacht bei Lützen, Schlacht bei Sedan) auf eine bemerkenswerte künstlerische Höhe gehoben, ein Gebiet, auf dem er heute in Deutschland, was den Schwung der Gesamtkomposition und die Frische der malerischen Durchbildung anlangt, keinen Nebenbuhler haben dürfte.

1152. Brausewetter, Otto Fr. Rob., Historienmaler, geb. am 11. Sept. 1835 in Saalfeld in Ostpreußen, Schüler der Königsberger Kunstakademie, lebt seit 1869 in Berlin. Ein düster-romantischer Geist herrscht in seinen Historienbildern (Richard III., Gustav Adolf vor der Schlacht bei Lützen u. a.), der auch in seinen zahlreichen Architekturbildern und monumentalen Wandmalereien nicht ganz verschwindet.

1153. Bredt, Ferdin. Max, Maler, geboren am 7. Juni 1860 in Leipzig, studierte in Stuttgart und bei Lindenschmit in München, lebt jetzt in Ruhpolding (Oberbayern). Er malt das farbige Treiben des Orients („Schleiertanz", „Oeffentlicher Briefschreiber in Tunis"), dessen unerschöpflichen farbigen Reizen er ein feines Verständnis entgegenbringt.

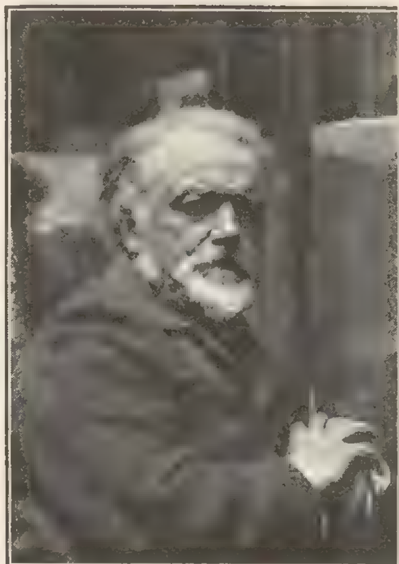
1154. Breitner, George Hendrik, Landschaftsmaler, geb. am 12. Sept. 1857 in Rotterdam, studierte auf der Akademie im Haag und wohnt seit 1885 in Amsterdam. Er malt mit höchster Kunst das rastlose Straßenleben dieser malerischen Hafenstadt. Auch auf deutschen Ausstellungen, vor allem in München, fanden seine wuchtigen und kraftvoll getönten Pferde- und Straßenbilder sehr sympathische Aufnahme, besonders seine „Ansicht von Amsterdam im Winter" auf der Münchener Sezession 1898.

1155. Breuer, Christian Peter, Bildhauer, geb. am 18. Mai 1856 in Köln, erlernte dort praktisch die Holz- und Steinbildhauerei und besuchte dann die Akademien in München und Berlin. Eine ausdrucksvolle Gruppe, „Adam und Eva", lenkte

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Ludwig Fahrenkrog.
— 1248 —



Henri Fantin-Latour.
— 1250 —

zuerst die Aufmerksamkeit auf diesen Künstler, der sich weiterhin auch in monumentalen Aufgaben, wie der Statue des Kurfürsten Siegismund für die Berliner Siegesallee, mit Glück bethätigt hat.

1156. Breyer, Robert, Maler, geb. 19. Juni 1866 in Stuttgart, arbeitete kurze Zeit unter Diez in München und unternahm dann Studienreisen, besonders nach Spanien und Marokko. Sein Kunstgebiet sind Stillleben, Interieurs und Porträts. Auf der großen Berliner Kunstausstellung 1895 sah man von ihm ein reizvolles Stillleben und auf der Münchner Ausstellung 1897 feingestimmte Damenporträts. Der Künstler lebt in München.

1157. Bridgmann, F. A., Maler, geb. 1847 in Alabama (Nordamerika), Schüler



Edgar Farasyn.
— 1251 —



Hanns Fechner.
— 1252 —



Hans Peter Feddersen.
— 1253 —





Conrad Fehr.
— 1254 —

von Gérome in Paris, wo er seit 1878 seinen Wohnsitz hat. Das orientalische Volksleben und sein landschaftlicher Rahmen spricht aus seinen sorgfältig durchgeführten Gemälden in besonders charakteristischen Tönen.

1158. **Brown,** Alexander Kellock, Landschaftsmaler, thätig in Helensburgh (Schottland). Er ist einer der tüchtigsten modernen schottischen Landschafter, dessen feingestimmte und phantasieanregende Bilder auch im Auslande, besonders in Wien, München, Dresden und Hamburg Bewunderung erregten. Aus der Reihe der Landschaften seien besonders genannt: „Sonnenuntergang", „Am Clyde", „Märztag am Loch Fyne".

1159. **Brown,** Thom. Austen, Maler,



Hans Fehrenberg.
- 1256 —





P. Felgentreff.
— 1258 —



Wilhelm Feldmann.
— 1257 —



A. Feragutti.
— 1260 —

der „Liebling amerikanischer Mäcene", thätig etzt in London. Sein Stoffgebiet ist außerordentlich umfassend, seine Technik in Oelmalerei und Aquarell vortrefflich, seine Farbenstimmungen oft gewagt, aber immer pikant wie seine Zeichnung, die in ihrer scharfen Charakteristik etwas Japanisierendes hat. Bekannt wurde er besonders durch seine „Jung-Amerikabilder", lebendige Straßenjungen- und Schuhputzerscenen; später schuf er charaktervolle Porträts, Bilder aus dem Zigeuner- und Bauernleben und auch rein landschaftliche Stimmungsbilder, wie „Frühling im Eichenwald". Ein schönes Aquarell, „Der Abend", wurde 1894 für die Münchener Pinakothek angekauft.

1160. **Brozik**, Wenzel v., Historienmaler, geb. 1852 in Pilsen, studierte in Prag und München und lebte 23 Jahre in Paris, wo er auch heute noch, abwechselnd mit Prag, wohnt. Sein Stoffgebiet ist die böhmische und österreichische Geschichte, deren temperamentvolle Gestalten er, gestützt auf eine nieversagende Technik der Komposition, farbenfrisch und lebenskräftig darzustellen weiß. Die monumentalen Fresken im Prager Landesmuseum legen davon glänzendes Zeugnis ab. Die Berliner Nationalgalerie erwarb das Kolossalgemälde: „Böhmische Gesandtschaft zur Brautwerbung am Hofe Karls IV. von Frankreich" (1457).

1161. **Brütt**, Adolf, Bildhauer, wurde am 10. Mai 1855 in Husum geboren, lernte zuerst als Steinmetzlehrling in Kiel und studierte dann in München und bei Schaper und Begas in Berlin. Neben Monumentalschöpfungen (Kaiser Wilhelm-Denkmal in Kiel, Bismarck in Altona, Otto der Faule und Friedrich Wilhelm II. in der Berliner Siegesallee) arbeitet er auch für Kunstindustrie und Dekoration in Bronze. Eine gewisse Natürlichkeit des Ausdrucks läßt auch seine historischen Gestalten noch interessant erscheinen, zu deren Bildung ihm die Begasschule eine äußerst vielseitige Technik schenkte. Die malerischen Tendenzen dieser Richtung haben die eigenartig plastische Formenfrische des Künstlers zum Glück wenig beeinflussen können.

1162. **Brütt**, Ferdinand, Maler, geb. am 13. Juli 1849 in Hamburg, lernte bei Pauwels und Alb. Baur in Weimar, lebte dann 22 Jahre in Düsseldorf und hat sich 1898 zu Cronberg im Taunus niedergelassen. Das soziale Leben unserer Zeit, die dramatischen Scenen, wie sie sich im Schwurgerichtssaal, in der Stube des Wucherers u. a. abspielen, haben in ihm einen von sittlichem Ernst erfüllten Erzähler gefunden, dem alle Mittel malerischer Bravour und psychologischer Schärfe zu Gebote stehen. Die problematischen Erscheinungen der unteren Schichten, die auf seinen Bildern leben und leiden, wird man nicht ohne innere Bewegung sehen können.

1163 **Buchner**, Georg, Maler, geb. 1858 in Ampfing in Oberbayern, war in München Schüler von Lindenschmit und Defregger und machte sich zuerst als Zeich-



Arthur v. Ferraris.
— 1261 —





Paul Franz Flickel.
— 1268 —

ner für die „Fliegenden Blätter" bekannt. Seine Oelgemälde sind im Gegensatz dazu echt malerisch gehalten und reich an aparten Farbenstimmungen. Der Künstler, der in München lebt, beschickt nicht häufig die großen Ausstellungen und so müssen wir als Beispiel seiner Kunst das schon vor einem Jahrzehnt gemalte Bild „Madonna mit dem Kinde" nennen.

1164. Bürgel, Hugo, Landschaftsmaler, geb. am 14. April 1853 in Landshut. Anfangs Offizier, studierte er später die Malerei in München. Seine Gemälde, meist Darstellungen der Waldgebiete Oberbayerns, sind voll von jener echten Stimmung, wie sie nur ein gereifter Künstler und ein feinempfindender Naturpoet zu erwecken versteht. Als Präsident der „Münchener Sezession" hat B. auch äußerlich mit Erfolg das Banner der „freien Kunst" hochgehalten.

1165. Burger, Anton, Maler, geb. am 14. November 1824 in Frankfurt a. M., Schüler von Jakob Becher und Dietmann am Städelschen Institut, studierte weiter in München und Düsseldorf und lebt seit 1857 zu Cronberg im Taunus. Seine zahlreichen Illustrationen, Landschafts- und Genrescenen verraten eine sichere Hand und liebenswürdigen Humor.

1166. Burger, Fritz, Porträtmaler und Graphiker, lernte in München bei Löfftz und in Paris, und zeigte nach seiner Rückkehr von Paris, 1897, in einer Separatausstellung im Münchener Kunstverein eine reiche Probe seines hervorragenden Könnens in Porträts, Landschaften, Stillleben und Lithographien. In den letzten beiden Jahren fanden besonders seine Folge von Frauentypen vom Münchener Künstlerfeste 1898 und das sicher und breitgemalte Porträt des Malers Stückelberg verdiente Anerkennung.

1167. Busch, Georg, Bildhauer, geb. am 11. März 1862 in Hanau, lernte bei Eberle an der Akademie in München, wo er seitdem lebt. B. hat eine Reihe von Kindergruppen und religiösen Gestalten geschaffen, die trefflich dazu angethan sind, auf schlichte Gemüter einen erhebenden Eindruck zu machen.

1168. Busch, Wilhelm, Maler und Zeichner, geb. 15. April 1832 in Wiedensahl (Hannover), anfangs Ingenieur, dann Schüler der Akademien zu Düsseldorf, Antwerpen und München, lebt jetzt wieder in seinem Geburtsort. B. ist eines der größten Genies der humoristischen Zeichnung; seine zahlreichen illustrierten Gedichte, oft politisch-satirischen Inhalts (die berühmtesten: „Max und Moritz", „Hans Huckebein", „Der heil. Antonius", „Die fromme Helene", „Die Partikularisten") haben ihm in Deutschland eine beispiellose Popularität verschafft. Seine Verse stehen an Schärfe und Originalität des Witzes und verblüffender Einfachheit der Mittel seinen Zeichnungen in nichts nach. Der deutsche Humor hat in ihm eine neue Gestalt gefunden, deren tiefe Lebensweisheit an

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Léon Frédéric.
— 1273 —



Oskar Frenzel.
— 1275 —

tausend Stellen durch die groteske Hülle hindurchbricht.

1169. Buttersack, Bernhard, Landschaftsmaler, geb. am 16. März 1858 in Liebenzell in Württemberg, Schüler von Grünenwald und Carl Ludwig in Stuttgart, sowie Baisch in Karlsruhe, lebt jetzt in Haimhausen bei München. Die malerischen Reize des bayrischen Hochlandes hat er oft in kräftiger, charakteristischer Stimmung in seinen Gemälden wiedergegeben.

1170. Cairati, Hieronymus, Maler, geb. am 23. März 1860 in Trient, genoß seine Ausbildung am Polytechnikum und an der Akademie der bildenden Künste zu Mailand, von wo er 1894 nach München übersiedelte. Ein Künstler von Geschmack



Wilhelm Frey.
— 1276 —



Hermann Freve.
— 1277 —



Woldemar Friedrich.
— 1278 —



Richard Friese.
— 1279 —

und manchmal zum Sentimentalen hinneigenden Temperament, von dessen Werken besonders eine Madonna beim großen Publikum Gefallen gefunden hat.

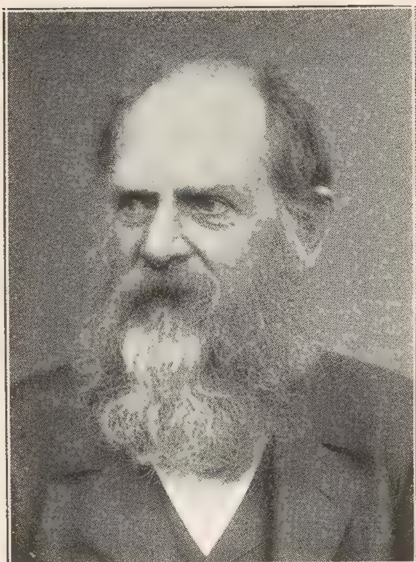
1171. Calandrelli, Alexander, Bildhauer, geb. am 9. Mai 1834 in Berlin, studierte bei Friedrich Drake und August Fischer in Berlin, wo er seinen Wohnsitz hat. Anfänglich der Kleinkunst zugewandt, widmete er sich später größeren monumentalen Werken, zu welchen ihm Staatsaufträge vielfach Gelegenheit gaben. (Relief an der Ostseite des Siegesdenkmals, Reiterstandbild Friedrich Wilhelms IV. auf der Freitreppe der Nationalgalerie zu Berlin u. v. a.) Der gemäßigte Klassizismus seiner künstlerischen Auffassung eignet sich für ruhige Standbilder vortrefflich, auf



Carl Fröschl.
— 1280 —



P. J. C. Gabriel.
— 1282 —



Eduard v. Gebhardt.
— 1285 —



Berthold Genzmer.
— 1286 —

deren lebensvolle Porträtähnlichkeit der Künstler stets die größte Sorgfalt verwendet.

1172. **Cameron,** David Young, Maler und Radierer, geb. am 28. Juni 1865 in Glasgow, studierte in Glasgow und Edinburgh, lebt jetzt abwechselnd in Kippen (Schottland) und London. Die großzügige, mit virtuosen technischen Mitteln arbeitende schottische Landschaftsmalerei besitzt in ihm einen ihrer talentvollsten Vertreter. Auch eine Anzahl anmutiger Mädchengestalten hat er geschaffen, ohne jemals ins Konventionelle zu verfallen.

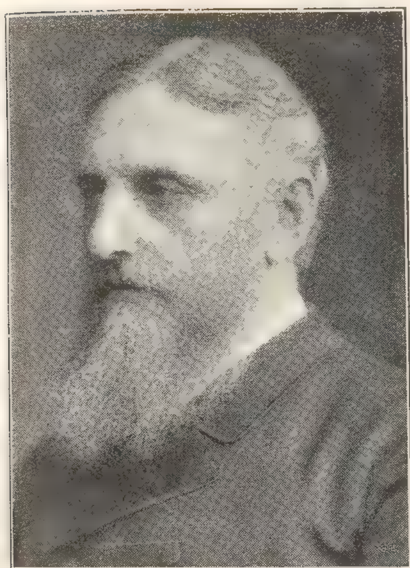
1173. **Canal,** Gilbert v., Landschaftsmaler, geb. am 24. Dezember 1849 in Laibach, erhielt seine Ausbildung auf der Akademie zu Wien. Von 1878—95 lebte er in Düsseldorf, seither in München. Die frische, kraftvolle Naturwahrheit seiner Landschaften, deren Motive den Niederlanden, besonders auch der Küste der Nordsee, entnommen sind, beruht auf seinem ungewöhnlichen technischen Können und malerischen Feingefühl. Die Nationalgalerie zu Berlin und die Münchener Pinakothek besitzen treffliche Werke seiner Hand.

1174. **Carciano,** Filippo, Maler, geb. 1840 in Mailand, Schüler des Historienmalers Hayez, hat die oberitalienische Landschaft in ihren schönsten Punkten wiederholt und mit viel Erfolg dargestellt. („Morgen am Lago Maggiore“, „Riva degli Schiavoni in Venedig“ u. a.) Die strahlende Sonne seiner Heimat weiß er mit außerordentlicher Klarheit wiederzugeben.

1175. **Carolus-Duran,** Emile Auguste, Maler, geb. am 4. Juli 1838 in Lille, studierte in seiner Vaterstadt, dann 1859 in Paris und von 1862—65 in Italien, und hat sich seit seiner Rückkehr nach Paris als Porträtmaler einen bedeutenden Namen und Auszeichnungen aller Art erworben. Anfangs für seine Zeit stark realistisch („Abendgebet“), ging er allmählich immer mehr in die Bahnen eines ausgeprägten Kolorismus über, der in einigen großen Gemälden, wie die „Versuchung einer Heiligen“, glänzende Triumphe feierte. Seine Porträts sind von hervorragender Anmut und Noblesse des Ausdrucks („La dame au gant“, Luxembourg), die Darstellung des blühenden Fleisches meist vollendet. Auch als Bildhauer bewährte er einen scharfen Blick für das Charakteristische der menschlichen Physiognomie.

1176. **Carpentier,** Evariste, Maler, geb. am 2. Dezember 1849 in Cuerne bei Courtrai (Belgien), Schüler der Akademie zu Courtrai und Antwerpen unter Nic. de Keyser, dann in Paris, der Normandie und der Bretagne arbeitend, hat in mehreren Historienbildern („Episode aus dem Aufstand in der Vendée, 1793“) die Richtung seiner Schule mit vielem Geschick durch moderne realistische Züge bereichert.

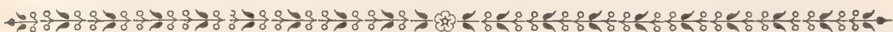
1177. **Carrière,** Eugène, Maler, geb. in Gournay (Seine et Oise), studierte



Frhr. H. Ldw. v. Gleichen-Rußwurm.
— 1290 —



Johannes Götz.
— 1291 —



bei Cabanel, lebt in Paris. Er ist ein Psycholog und ein Träumer, der die menschliche Gestalt wie durch einen Schleier magisch verklärt, aber doch wieder mit einer eindringenden Feinheit sieht und schildert. Die Gemälde „Maternité" im Luxembourg, „Théâtre Populaire" u. a. üben auf den Beschauer einen wunderlichen Reiz aus; auch seine Porträts zeigen ihn im Vollbesitz des stärksten malerischen Könnens.

1178. Cauer, Paul Ludwig, Bildhauer, geb. am 28. Mai 1866 in Kreuznach, zuerst in der Lehre bei seinem Vater, dem Bildhauer Carl Cauer, dann Schüler von Albert Wolff und Reinhold Begas in Berlin, studierte weiterhin in London und Paris, und lebt jetzt in Berlin. Durch seine Mitarbeit an Begas' Kaiser-Wilhelms-Denkmal wurde er auf die Monumentalplastik hingewiesen, für die er sich in dem Standbilde Karls V. (Siegesallee, Berlin) als ungemein befähigt erweisen konnte.

1179. Cauer, Stanislaus, Bildhauer, Bruder des vorigen, geb. am 18. Okt. 1867 in Kreuznach, genoß seine Ausbildung bei seinem Vater in Rom, wo er nach Studienreisen in Holland und Frankreich jetzt lebt. Von ihm stammen auch mehrere ausgezeichnete Bildnisbüsten und schwungvolle Idealfiguren; seine Gruppe zweier um einen Trunk ringender Soldaten ist von erschütternder Lebenswahrheit.

1180. Cazin, Charles, Maler, geb. 1841 in Samer (Pas de Calais), Schüler von Lecoq de Boisbaudran, hielt sich eine Zeitlang in England als Kunsttöpfer auf und ging dann nach Belgien, Holland und Italien. Von seinen religiösen Bildern sei „Hagar und Ismael" im Luxembourg genannt. In seinen Landschaften liebt er Zwielichtbeleuchtung und regenfeuchte melancholische Stimmung. Die bedeutendsten darunter sind: „Weizenernte" und „Dorfstraße zur Mittagszeit". Eine zartgestimmte „Abendlandschaft mit Maria Magdalena" in der Berliner Nationalgalerie.

1181. Cederström, Thure Nicolaus, Frhr., Maler, geb. am 25. Juni 1843 in Areyd in Schweden, Schüler von H. Salmion in Paris, später von Albert Baur in Düsseldorf und Weimar, lebte in Paris, Düsseldorf, Weimar und jetzt in München. Außer einigen Porträts und Architekturbildern schuf er eine große Anzahl Genrebilder, welche das Alltagsleben im Kloster behandeln und sich durch liebenswürdigen Humor und eine gewisse trockene Realistik auszeichnen.

1182. Chase, William, Maler, geb. 1849 in Franklin-Township (Indiana), anfangs Schüler der Akademie in Newyork, seit 1872 der in München unter Ferd. Wagner und Piloty, lebt jetzt wieder in Nordamerika. Ein ausgezeichnetes malerisches Können, das er vor allem in Pilotys Schule vervollkommnete, charakterisiert besonders seine Genrebilder (Der zerbrochene Krug, Der Hofnarr, Vor dem Ritt), die stets koloristisch tadellos durchgearbeitet sind.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon"


Carlos Grethe.
— 1293 —


Karl v. Groszheim.
— 1295 —

1183. Chattel, Fredericus Jacobus du, Maler, geb. am 10. Febr. 1856 in Leiden, lebt jetzt in Scheveningen. Eine von seinen einfach stimmungsvollen Landschaften „Der Herbstabend" gelangte ins Amsterdamer Rijksmuseum.

1184. Chudant, Jean Adolphe, Maler, geb. am 5. Jan. 1860 in Besançon, Schüler von Paul Joseph Blanc in Paris, machte Studienreisen nach Algerien, Tunis, Spanien, Italien, Rußland und Deutschland. Seine Landschaften, von denen eine ins Luxembourg kam, sind nicht ohne einen romantischen Zug, aber gewissenhaft und wirkungsvoll komponiert.

1185. Ciardi, Guglielmo, Landschaftsmaler, geb. am 13. Sept. 1843 in Venedig, studierte und lebt dort. Die


Eduard Grützner.
— 1296 —


Otto Günther-Naumburg.
— 1298 —



Gustav Guthknecht.
— 1299 —





Nikolaus Gysis.
— 1300 —

Lagunen, die Mark Treviso und das adriatische Meer sind hauptsächlich der Gegenstand seiner trefflichen Schilderungen, die auch in Deutschland durch die Echtheit ihres Kolorits viel Beifall fanden.

1186. Claus, Emile, Maler, geb. am 27. Sept. 1849 in Vive St. Eloi (Belgien), ist jetzt einer der Führer des Pleinairismus in Brüssel. Die saftigen Wiesen seiner Heimat, deren feuchte Dünste die Sonne vergoldet, weiß er mit überzeugender Frische und meisterhaftem Vortrag wiederzugeben. Eines seiner besten Gemälde „Die Fähre“ erwarb die Gemäldegalerie zu Dresden. Eine gesunde, abgeschlossene Künstlerpersönlichkeit, von der wir noch viel erwarten können.

1187. Clausen, George, Landschafts

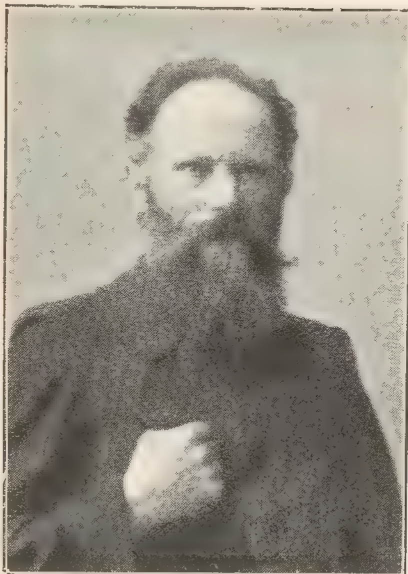


Theod. Hagen.
— 1302 —





Herm. Hahn.
— 1303 —


Karl Haider.
— 1301 —




Peter Halm.
— 1305 —



und Porträtmaler, geb. am 18. April 1852 in London, studierte auf der South Kensington School of Art und lebt in Widdington. Anfangs malte er mit Vorliebe holländische Fischertypen, dann erst entdeckte er gleichsam das Gebiet, auf dem seine volle künstlerische Größe liegt: die spezifisch englische Landschaft, die er mit Wahrheit und Einfachheit und dabei mit wunderbar delikaten atmosphärischen Effekten wiedergiebt. Zu seinen wichtigsten Bildern zählen: ,,The Mowers'', ,,Evening Song'', ,,the Ploughboy'', ,,the End of a winters day'', the Girl at the gate''.

1188. **Clays**, Jean Paul, Marinemaler, geb. 1817 in Brügge, studierte u. a. bei Gudin in Paris, lebt in Brüssel. In seinen Bildern herrscht die große Auffassung einer starken Persönlichkeit, die ihre Mittel mit souveräner Sicherheit verwendet. In der Hamburger Kunsthalle befindet sich seine ausgezeichnete „Stille See".

1189. **Clemens**, Wilhelm, Maler, wurde am 16. Juli 1847 in Gnerath bei Grevenbroich geboren, studierte unter Löfftz und Diez auf der Münchener Akademie und lebt in München. Das Stoffliche spielt in seinen Bildern eine große Rolle (Das Ende des Wilderers, Nationalgalerie, Berlin; Jesus und Judas in Gethsemane), die Komposition ist meist gut abgewogen, die Ausführung sorgfältig.

1190. **Collin**, Louis Joseph Raphaël, Maler, geb. in Paris 1850, Schüler von Cabanel an der Ecole des Beaux Arts. Er debütierte im Salon 1873 mit dem Bilde „Der Schlummer", das für das Museum zu Rouen angekauft wurde. Rasch folgten andere treffliche Bilder, wie „Idylle" (1875, Museum zu Arras), Daphnis und Chloë (1877, Museum zu Alençon), verschiedene Porträts, besonders auch frisch und duftig gemalte Frauenbildnisse und große dekorative Gemälde, wie La Musique und La Danse für das Theater von Belfort.

1191. **Corelli**, Augusto, Maler, geb. 1855 in Rom, Schüler von Achille Guerra an der dortigen Academia di St. Lucca. C. hat sich mit Bildern aus dem italienischen Volksleben und hübschen Mädchenköpfen die Gunst des großen Publikums erworben.

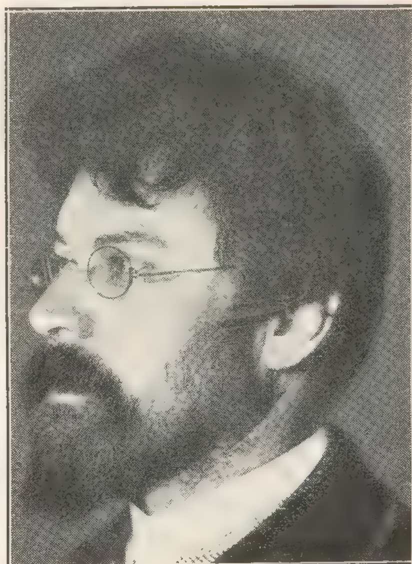
1192. **Corinth**, F. H. Louis, Maler, wurde am 21. Juli 1858 in Tapiau in Ostpreußen als Sohn eines Gerbermeisters geboren, lernte zuerst auf der Akademie in Königsberg. dann bei Löfftz in München und von 1884–87 bei Bouguereau in Paris. Er lebt in München. Der brutale Naturalismus seiner Schöpfungen erlebte anfangs viel Zurückweisung, bis er sich in einigen religiösen Darstellungen, besonders der „Kreuzigung", mit einer eigentümlich herben Größe der Anschauung paarte, die an Meister wie M. Grünewald erinnert. Wenn C. sich vor Uebertreibungen, besonders auch im Gegenständ-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

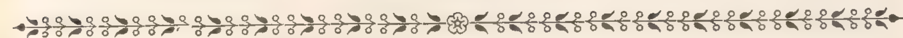


Edmund Harburger.
— 1308 —





Carl Hartmann.
— 1311 —



lichen, hütet, wird auch das Publikum die eigenartige Kraft seines Talentes besser schätzen lernen.

1193. Corrodi, Hermann, Landschaftsmaler, wurde am 23. Juli 1844 in Frascati geboren, lernte bei seinem Vater und auf der Akademie St. Lucca in Rom, studierte dann 2 Jahre in Paris bei Jerome, lebt jetzt in Rom. Seine großkomponierten Landschaften, wie „Ninfa in den pontinischen Sümpfen", „Golgatha und die heiligen Stätten", sind voll von dem Pathos der spezifisch italienischen Naturanschauung.

1194. Costa, Giovanni, Maler, geb. im Oktober 1826 in Rom, trieb dort und in der Campagna seine Studien und lebt im Rom. Anmutige Komposition und ansprechende Farbe eignet seinen zahlreichen Landschafts- und Genrebildern (Die Folgen des Scirocco, Unterbrochene Lektüre, Odaliske u. a.), die auf tieferen geistigen Gehalt keinen Anspruch machen.

1195. Cottet, Charles, französischer Marine- und Landschaftsmaler, geb. am 12. Juli 1863 in Puy, Schüler der Ecole des beaux arts und von Roll und Puvis de Chavannes in Paris. Er liebt die Bretagne, besonders Finistère und die Inseln in der Nähe und hat Land und Leute, die Küste und die hohe See meisterhaft dargestellt. Im Jahre 1894 besuchte er Italien und Aegypten, von wo er zahlreiche Entwürfe mitbrachte, die 1896 bei Bing in Paris zur Ausstellung kamen. Zwei seiner Bilder: Der Sonnenstrahl und das Begräbnis in der Bretagne befinden sich im Musée du Luxemburg, andere in den Museen von Philadelphia, Padua, Helsingfors und Lille. — Der Künstler wohnt in Paris.

1196. Courten, Graf Angelo v., Maler, wurde am 10. Jan. 1848 in Bologna geboren und war in München, wo er seinen Wohnsitz nahm, Schüler von Piloty. Er malt Porträts, Genre-, allegorische und historische Bilder und war in letzter Zeit auch mit kunstgewerblichen Entwürfen beschäftigt. König Ludwig II. von Bayern war ein großer Verehrer seiner Kunst, und der Erinnerung dieses königlichen Mäcens weihte der Künstler das Bild „Allegorie auf den Tod König Ludwigs II." Andere Hauptwerke sind noch Leo XIII. in der Sixtinischen Kapelle", „Die Nacht", „Ein ewiges Geheimnis", „Kraft und Liebe", „Am Meeresstrande".

1197. Courtens, François, Maler, geb. 1853 in Termonde, lebt in Brüssel. Als Landschaftsmaler erzielt er mit einer gradezu verwegenen impressionistischen Malweise die überraschendsten Wirkungen, die blühende Frische seiner Naturausschnitte (Heide im Sturm, Hyazinthenfeld in der Münchner Pinakothek) ist fast unübertrefflich. Er gilt mit Recht als einer der talentvollsten Landschaftsmaler der modernen belgischen Kunst.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Karl Ferd. Hartzer.
— 1313 —



Wilh. Hasemann.
— 1314 —



1198. Courtois, Gustave, Maler, geb. 1852 in Pusey (Haute-Saône), wandte sich als Schüler von Gérome der Historienmalerei zu, indem er seine Stoffe mit Vorliebe aus der antiken Geschichte und Mythologie entnimmt. Bilder wie „Orpheus", „Narziß" (Luxembourg), „Zeus in der Unterwelt", „Beerdigung Atalas" sind Proben seiner leidenschaftslosen, geschmackvoll und besonnen sich gebenden Kunst. Auch als Porträtist hat er viel Erfolg gehabt.

1199. Crane, Walter, Maler und Zeichner, geb. 1845 in Liverpool, studierte in London bei seinem Vater, dem Maler Thomas Crane und bei W. Linton, lebte eine Zeitlang in Rom, jetzt in London. Er ist einer der vielseitigsten Meister des Prä-



Childe Hassam.
— 1315 —



Robert Haug.
— 1316 —





Hugo Havenith.
— 1317 —





Carl Wilh. Hecht.
— 1318 —

raffaelismus, der sich in seinen Gemälden mit einem ganz individuellen, oft stürmischen Temperament („Rosse des Neptun", „Die eilenden Stunden"), aber auch mit einem besonderen dekorativen Ernst vereinigt. Der letztere hat den Künstler auch auf kunstgewerbliche Bahnen geführt, seine Entwürfe zu Teppichen, Bucheinbänden u. a. gehören zu dem Schönsten, was die moderne englische Handwerkskunst aufzuweisen hat. Als Aquarellist hat er in Landschaften, als Zeichner in mustergültigen, wunderbar den Ton der naiven Erzählung treffenden Illustrationen für Kinderbücher (Pan Pipes „The story of the rose and the lily") Vollendetes geschaffen. Sein Werk hat auch in der deutschen Kunst vielfach Einfluß gewonnen.

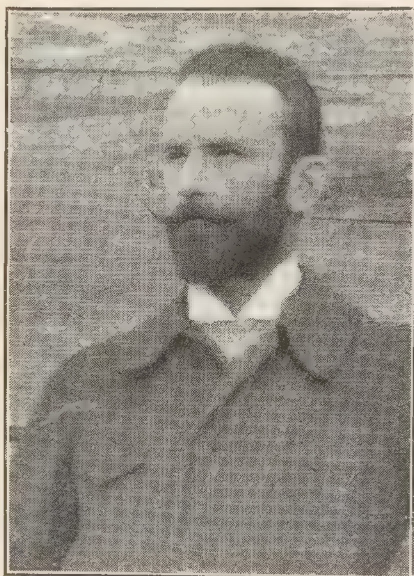


Elise Hedinger.
— 1319 —





Gustav Adolf van Hees.
— 1320 —



Hans v. Heider.
— 1321 —



Th. Th. Heine.
— 1322 —

1200. **Crawhall,** Joseph, Tiermaler, geb. 1860 in Glasgow, ist ein genialer Aquarellist, der mit frappierender Sicherheit die charakteristischen Züge der in- und ausländischen Vierfüßler und Vögel in wenigen Strichen zu fassen versteht. Auf der Pariser Weltausstellung 1900 war er nur mit einem, aber sehr feinen Aquarell „Le Coq noir" vertreten. — Der Künstler lebt jetzt in Beacon Banks, Easingwold.

1201. **Cretius,** Konst., Maler, geb. 1814 in Brieg, studierte bei Wach auf der Berliner Akademie, dann in Rom, wo er mehrere Bilder aus dem italienischen Volksleben malte. In Berlin, wo er seitdem lebt, schuf er eine Reihe von Historiengemälden, die sorgfältig komponiert und zurückhaltend, aber nicht unfein in der Farbe sind. Hauptwerke: „Die Salzburger Protestanten in Berlin", „Friedrich Wilhelm im Haag", „Gefangene Kavaliere vor Cromwell" (Nationalgalerie, Berlin).

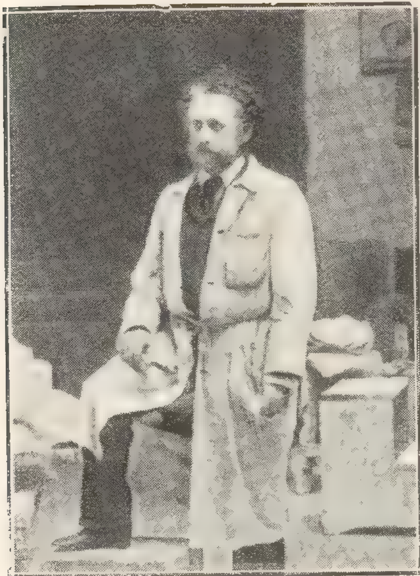
1202. **Crodel,** Paul Eduard, Landschaftsmaler, geb. am 7. September 1862 in Kottbus, studierte in Weimar und bei Herm. Baisch in Karlsruhe, lebt in München. Er verleiht seinen Gemälden durch die Intimität der Naturbeobachtung und die Delikatesse der technischen Haltung einen ganz persönlichen Reiz.

1203. **Crola,** Hugo, Porträtmaler, geb. am 30. November 1841 in Ilsenburg (Harz), studierte in Berlin, dann in Düsseldorf bei Carl Sohn d. Ae., Bendemann und Wilh. Sohn und lebt in Blankenburg am Harz. Die geistvolle Auffassung seiner Bildnisse hat ihm viel Beifall gebracht, auch in Genrebildern und religiösen Darstellungen bewährt sich die Solidität seines Könnens.

1204. **Dagnan-Bouveret,** Pascal Adolphe Jean, Maler, geb. in Paris 1852, studierte anfangs bei Gérome, lebt in Paris. Die Gegenstände seiner Gemälde nimmt er aus der Gegenwart, aus dem orientalischen und bretonischen Volksleben; seine Zeichnung ist stets vollendet, die Schärfe seiner Charakterisierung staunenswert, aber am höchsten steht die malerische Feinheit, die der Wirklichkeit stets neue, ungeahnte Reize abzugewinnen weiß. Sehr bekannt wurde die „Pockenimpfung", „Le pain bénit", ein Meisterwerk, das ins Luxembourg kam; das kleine Bild einer bretonischen Bäuerin, das 1897 in Dresden ausgestellt war, mutete wie ein moderner Holbein an. In der „Madonna" (Pinakothek, München) verleiht er dem alten Gegenstand ein eigenartiges, magisches Leben.

1205. **Dahl,** Hans, Maler, geb. am 19. Februar 1849 in Hardanger in Norwegen, studierte bei Riefstahl und Hans Gude in Karlsruhe, dann bei v. Gebhardt und Wilh. Sohn in Düsseldorf und lebt jetzt teils in Berlin, teils in Baleshand bei Sogn in Norwegen. Die Anziehung, die der hauptsächlichste Gegenstand seiner Gemälde, das Volksleben, besonders das Treiben der jungen Mädchen in den nor-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Edmund Hellmer.
— 1323 —





Hermann Hendrich.
— 1325 —

wegischen Fjorden, anfangs übte, hat durch die unablässige Wiederholung stark eingebüßt. Doch ist diesen Bildern eine frische malerische Wirkung nicht abzusprechen.

1206. **Dalbono**, Eduardo, Maler, geb. 1843 in Neapel, studierte in Rom bei Marchetti, dann in Neapel bei Morelli, erregte 1870 mit einem sehr dramatischen Historienbild „Die Exkommunikation des Königs Manfred" Aufsehen, lebte dann 8 Jahre in Paris und seitdem in seiner Vaterstadt. In seinen sehr effektvollen Landschaften („Meerbusen von Neapel", „Eine heitere Nacht" u. a.), die meist bewegte, figürliche Scenen enthalten, nimmt die Darstellung des Himmels stets den breitesten Raum ein.

1207. **Dall' Oca Bianca**, Angelo, Maler, geb. am 31. März 1858 in Verona, erhielt dort seine erste Ausbildung und lebt auch daselbst. Für seine Darstellungen aus dem venetianischen Volksleben fehlt es ihm weder an Grazie noch an koloristischer Sicherheit, die er besonders in der Wiedergabe des hellen Sonnenlichtes zur Geltung kommen läßt.

1208. **Dalou**, Jules, Bildhauer, geb. 1838 in Paris, schloß sich an Carpeaux an, arbeitete dann bei Duret, lebte infolge seiner Beteiligung an der Kommune 1870 eine Zeitlang in England, jetzt wieder in Paris. Am imponierendsten zeigt sich die Kraft seines realistischen Stiles und die Verve seiner Komposition in dem höchst originellen Denkmal: Delacroix im Park des Luxembourg, auf gleicher Höhe steht das Grabmal Blanqui auf dem Père Lachaise. Seine Büsten Rocheforts, A. Theuriets u. a. sind von sprühendem Leben. In dem kolossalen Denkmal der Republik auf dem Place de la République in Paris macht sich neben ganz genialen Zügen ein aufgeregter, ans Barocke streifender Geist geltend.

1209. **Dannat**, William F., Maler, geb. in New York 1853, begann seine Studien in München, wurde dann Schüler von Munlacsy in Paris und wußte auch von Manet und Degas das ihm Kongeniale zu lernen. Er wirkt in Paris als Lehrer an der École des beaux Arts. Mit Vorliebe gibt er Scenen aus dem spanischen Leben, wie: „Eine Sakristei in Aragonien" und „Spanische Sängerinnen".

1210. **Dantan**, Edouard, Maler, geb. 26. August 1848 in Paris, Schüler von Pils und Henri Lehmann, lebt in St. Cloud. Er schuf eine Reihe geistvoll komponierter mythologischer und Genrebilder („Herkules und Omphale", „Die Nymphe Salmacis und der Hermaphrodit", „Das Frühstück des Modells"), dann auch religiöse Scenen, wie „Die Berufung der Hl. Andreas und Petrus" u. a.

1211. **Darnaut**, Hugo, Landschaftsmaler, wurde am 28. November 1851 in Dessau geboren, war Schüler von E. v. Lichtenfels in Wien und vollendete seine Studien in Düsseldorf; lebt jetzt in Wien.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".


Adolf Hengeler.
— 1326 —




Ernst Henseler.
— 1328 —

In Oel und Aquarell hat er die anmutige Scenerie der österreichischen Landschaft und die Tiroler Berge öfters geschildert, deren charakteristische Nuancen er in breiten, feinsinnig abgestimmten Tönen wiedergiebt. Im naturhistorischen Museum zu Wien schuf er mehrere dekorative Wandgemälde.

1212. **Dasio,** Maximilian, Maler und Radierer, wurde am 28. Febr. 1865 in München geboren und lernte unter Spitzweg und Wilh. Diez daselbst. Nach einer Studienreise in Italien gründete er in seiner Vaterstadt eine Schule für kunstgewerbliches Zeichnen und Radieren und pflegt jetzt mit Vorliebe die Radierung und Originallithographie. Seine Radierungen sind in 4 Cyklen erschienen.

1213. **Defregger,** Franz v., Maler,


Hubert v. Herkomer.
— 1331 —




Hans Herrmann
— 1332 —



Albert Hertel.
— 1333 —





Ernst Herter.
— 1334 —

geb. 30. April 1835 in Stronach (Tirol). Anfangs als Bildhauer Autodidakt, studierte er dann die Malerei in München, über ein Jahr in Paris und seit 1867 wieder in München bei Piloty an der Akademie, deren Professor er heute ist. Er ist der berufene Maler des Tiroler Volkslebens, der Epiker für seine große geschichtliche Vergangenheit, die in den napoleonischen Kriegen ihren Höhepunkt hat, der Lyriker und Humorist für die menschlich-sympathischen Züge seines Wesens, wie sie sich im Wirtshaus und auf der Alm, in der Kirche und im Bauernhaus zu lebensvollen Bildern verkörpern. Seine Darstellungen aus dem Leben Andreas Hofers haben der Historienmalerei neue bedeutsame Wirkungen abgewonnen, sie gehören



Ludwig Herterich.
— 1335 —

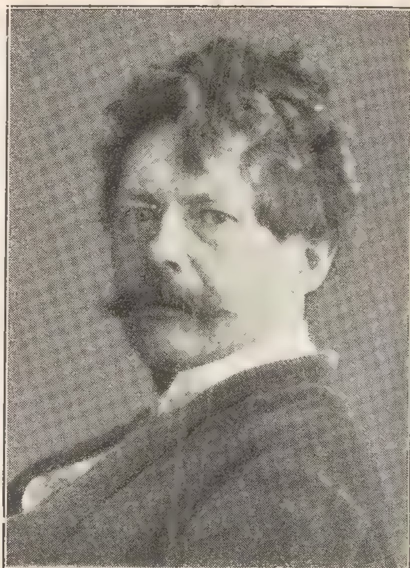




Ludwig Heupel.
— 1338 —



Otto Hierl-Deronco.
— 1339 —



Rudolf Hirth du Frênes.
— 1343 —

zu den besten Bauernbildern deutscher Kunst überhaupt. „Der heimkehrende Tiroler Landsturm 1809", „Das letzte Aufgebot" gehören hierher, der Wert seiner weltbekannten Anekdotenbilder, wie der „Salontiroler", ist wohl ephemerer.

1214. Degas, Hilaire Germain Edgar, Maler, geb. 19. Juli 1834 in Paris, Schüler von Lamotte, schloß sich dann an Manet an, neben dem die Japaner von besonderem Einfluß auf die Entwicklung seiner Kunst waren; lebt in Paris. Das moderne Leben der Seinestadt, wie es sich in den Salons, am Turf und vor allem vor und hinter den Kulissen der Theater abspielt, giebt ihm den Stoff zu seinen meist flüchtig hingeworfenen Darstellungen, deren unfehlbar-sichere Zeichnung und geistreiche Beobachtung die unscheinbarsten Scenen mit sprühendem Leben erfüllt. Das spezifisch Pariserische seiner Kunst ist einzig in seiner Art.

1215. Dettmann, Ludwig, Maler, geb. 25. Juli 1865 in Adelbye (Flensburg), an der Berliner Akademie Schüler von Bracht und W. Friedrich, auf Studienreisen in Paris, London, Antwerpen, lebt jetzt in Berlin. Anfangs hauptsächlich Illustrator und Aquarellist, ging er dann zur Landschaft, dem landschaftlichen Genre und der Historienmalerei über; neuerdings arbeitet er auch mit Erfolg für die angewandten Künste. Die Kraft und Sicherheit seines Pinsels, die Frische seiner Auffassung versagen niemals; die Probleme der Freilichtmalerei überwindet er mit spielender Leichtigkeit, der seelische Ausdruck seiner Gestalten ist meisterhaft festgehalten. Zu seinen besten Bildern gehören: „Heilige Nacht", „Die Arbeit", „Der verlorene Sohn", „Fischerhochzeit"; seiner jüngsten Zeit entstammen die Wandgemälde im Rathaus zu Altona.

1216. Dieffenbacher, August, Maler, geb. 14. August 1858 in Mannheim, lernte bei Löfftz und Lindenschmit in München, wo er jetzt lebt. Den tragischen Vorkommnissen im Jägerleben Oberbayerns („Verfolgt", „Schwärzers Ende", „Ein schwerer Schicksalsschlag") weiß er das menschlich Ergreifende ausgezeichnet abzugewinnen, dabei steht die malerische Durchführung seiner meist abendlich-düstern Gemälde auf einer hohen Stufe.

1217. Diez, Julius, Maler und Zeichner, geb. 8. September 1870 in Nürnberg, erhielt seine Ausbildung auf der Münchener Kunstgewerbeschule und Akademie. Einer der Hauptmitarbeiter der Wochenschrift „Jugend", behandelt er seine Stoffe im Stil der Holzschnittmeister des 16. Jahrhunderts, wobei er viel Humor und eine originelle Art der Satire entfaltet. An der malerischen Ausschmückung des Nationalmuseums zu München war er mit thätig, auch dekorative Arbeiten u. a. hat er geschaffen.

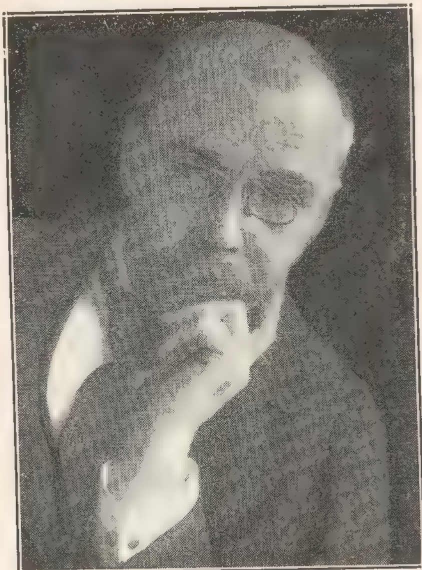
1218. Diez, Robert, Bildhauer, geb. 20. April 1844 in Pößneck (Sachsen-Meiningen), Schüler von Schilling in Dresden,

Vergleiche auch „Künstler-Lexiton".



Franz Hochmann.
— 1347 —





Paul Höcker.
— 1348 —



wo er jetzt als Akademieprofessor lebt. Er vereinigt mit der formalen Abgeklärtheit seiner Schule einen gesunden Realismus, der die Schönheit in der Natur mit sicherer Hand in die starre Form überträgt. Sein Hauptwerk, die beiden Monumentalbrunnen auf dem Albertsplatz in Dresden, gehört zu den schönsten derartigen Gestaltungen, die die neuere deutsche Plastik aufzuweisen hat; sein „Gänsedieb" hat sich einen Weltruf erworben. Die „Heimkehr des Kriegers" am Siegesdenkmal zu Braunschweig war eine der ersten reifen Arbeiten der realistischen Schule. Gegenwärtig arbeitet der Meister an einem Bismarckdenkmal für Dresden.

1219. Diez, Wilhelm, Maler, geb. 17. Januar 1839 in Bayreuth, schon 1853 auf der Münchener Akademie, dann Schüler von Piloty, jetzt Professor an dieser. Mit Illustrationen für historische Werke im Geiste der Niederländer des 17. Jahrhunderts begann er, und schuf dann eine Reihe historischer Genrescenen, die in der Feinheit des oft silbergrauen Tones und der meisterhaften physiognomischen Schärfe an die besten Holländer und Franzosen, wie Meissonier, erinnern. Die Echtheit der zeitgeschichtlichen Stimmung ist durchweg vollendet. Eines seiner reifsten Werke, das „Waldfest" (Berliner Nationalgalerie), erreicht die farbige Wirkung eines Watteau.

1220. Dill, Ludwig, Maler, geb. 2. Februar 1848 in Gernsbach (Baden), Schüler von Piloty und Schönleber, lebte lange in Italien und jetzt als Professor an der Kunstakademie in Karlsruhe. Dill geht in seinen Landschaften aus Venedig, wie in seinen Schilderungen von der belgischen Küste und aus den Moorgebieten Oberbayerns auf eine Vereinfachung der in der Natur vorhandenen Tonwerte in der malerischen Wiedergabe aus, und hat in diesem Streben eine Meisterschaft erreicht, die ihn zu den hervorragendsten Könnern der deutschen Stimmungslandschaft zählen läßt.

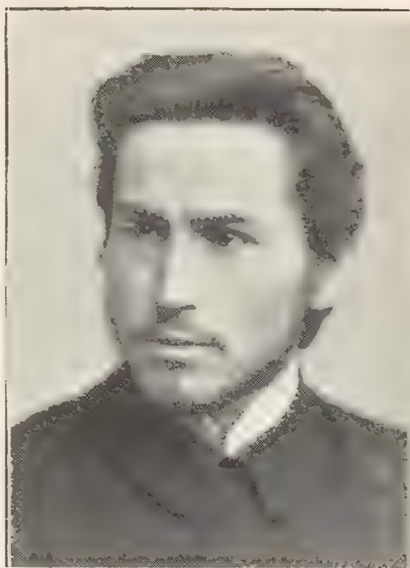
1221. Docharty, Alexander Brownlie, schottisch. Landschaftsmaler, geb. 1862 in Glasgow, erhielt seine Ausbildung auf der School of Art seiner Vaterstadt und der Academie Julian in Paris. Die meisten seiner feingestimmten Landschaften stellen Wälder und Wiesen in Ayrshire dar, einige geben auch französische, holländische und südenglische Scenerien wieder. Auf den Ausstellungen der letzten Jahre in Glasgow und der Royal Academy in London waren seine Werke „Wald", „Frost und Sonnenschein", „Frühling" und „The Glade". Der Künstler wohnt in Glasgow.

1222. Doepler, Emil der Jüngere, Historienmaler und Lehrer am Kunstgewerbemuseum zu Berlin, Professor, geboren am 29. Okt. 1855 in München, war Schüler seines Vaters und der Berliner Akademie unter Karl Gussow. Sein Thätigkeitsgebiet ist sehr vielseitig, er malt Genrebilder und Landschaften in Oel, Gouache und Aquarell, Heraldica und Diplome sowie Adressen, zeichnet Entwürfe zu Glasgemälden und

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon"



Paul Hoeniger.
— 1350 —



Hugo Höppener-Fidus.
— 1351 —

Metallarbeiten, zu Thronaufbauten und Innendekoration. Von ihm ein Gouachebild „Anfang vom Ende“ in der National-Galerie zu Berlin.

1223. **Donndorf,** Adolf, Bildhauer, geb. 16. Februar 1825 in Weimar, in Dresden Schüler von Rietschel, dessen Nachfolger er in der Ausführung und Vollendung des Wormser Lutherdenkmals wurde. Er setzte die Idealkunst seines Meisters in vielen Monumentalwerken fort, von denen die bekanntesten sind: Reiterstandbild des Großherzogs Karl August in Weimar, Denkmal Cornelius' in Düsseldorf, Joh. Seb. Bach in Eisenach, Klara und Robert Schumann in Bonn, Goethe in Karlsbad, Luther in Eisenach. Er schuf die Büsten Moltkes und Bismarks, welche nach dem



Oskar Erich Hösel.
— 1352 —



Georg v. Hoeßlin.
— 1353 —



Edmund van Hove.
— 1663 —





Ulrich Hübner.
— 1357 —

Urteil der Familien die besten sind. Er lebt als Professor an der Kunstschule in Stuttgart in voller Arbeitsfreude, mit einem großen Kaiserdenkmal für Westfalen beschäftigt.

1224. **Douzette,** Carl Ludwig, gen. Louis, Maler, geb. 25. September 1834 in Triebsees (Pommern), bildete sich am Studium der alten Meister und auf zahlreichen Reisen meist nach dem Norden Europas an der Natur selbst. Unter seinen zahlreichen Naturschilderungen zeichnen sich die Gemälde, auf denen die Zauber des Mondlichts wiedergegeben sind, durch besondere Feinheit und Poesie des Tones aus und haben ihrem Meister damit dauernde Anerkennung gesichert. In neuester Zeit hat sich D. auch der figürlichen Ma-

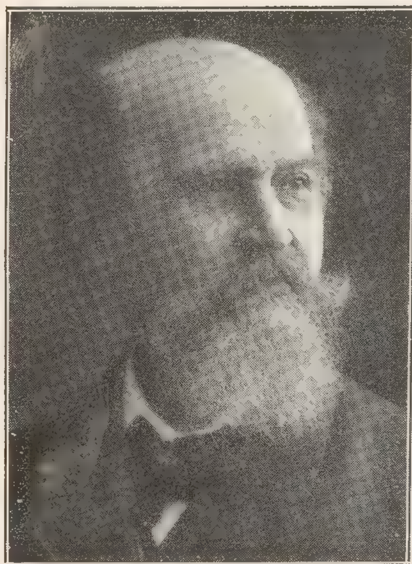


Emil Hundrieser.
— 1359





Julius Jacob.
— 1361 —


Louis Jacoby.
— 1362 —


Gerhard Janensch.
— 1363 —

lerei zugewandt und auch hierin sein außerordentliches malerisches Können bewiesen.

1225. **Dow**, Thomas Millie, schottischer Maler, R. S. W., geb. in Dysart in Schottland, Schüler von Gérome in Paris und thätig jetzt in St. Ines (Cornwall, England). Er reiste auch in Nordafrika und Amerika und brachte von da Bilder mit, die traumhafte, zartgetönte Landschaft „The Hudson River" und „Spring in Marocco". Neben der Landschaft reizt ihn ebenso die Darstellung des Figürlichen und der Blumen. Hauptwerke dieser Art sind: „The Herald of Winter", „The Kelpie", „Roses" und „Chrysanthemums".

1226. **Drummer**, August, Bildhauer, geb. 26. Mai 1862 in Ulmes (Rheinpfalz), studierte auf der Akademie in München, wo er jetzt lebt. In seinen Arbeiten, deren hervorragendste die Skulpturen an dem Friedensdenkmal zu Edenkoben sind, huldigt er einer strengen, leicht klassizistischen Formengebung, die sich vortrefflich an die Architektur anschließt.

1227. **Dücker**, Eugen, Maler, geb. 10. Februar 1841 in Arensburg (Livland), studierte auf der Akademie in Petersburg, reiste dann viel in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden, und lebt jetzt als Professor an der Akademie in Düsseldorf. Das ruhige Meer und seine sandigen Küsten sind der Hauptgegenstand seiner Gemälde, in denen besonders die Luftperspektive stets ausgezeichnet beobachtet ist. In der Berliner Nationalgalerie befindet sich das schöne Bild: „Abenddämmerung bei Mönchgut auf Rügen".

1228. **East**, Alfred, Maler, geb. 15. Dez. 1850 in Kellering (England), studierte in Glasgow, London und dann in Paris bei Bouguereau, lebt jetzt in London. Er ist einer der ersten englischen Landschaftsmaler, dessen Werke bei meisterhafter technischer Behandlung sich durch eine hervorragende Größe des Vorwurfs und Kraft der Stimmung auszeichnen: „(Frühlingsidylle," (Preston), „Das goldene Thal" (Leeds) u. a.)

1229. **Eberlein**, Gust., Bildhauer, geb. 14. Juli 1847 in Spiekershausen bei Hann.-Münden, studierte zuerst auf der Kunstschule in Nürnberg, dann in Berlin bei Bläser, wo dann besonders das Schaffen von Reinh. Begas auf ihn einwirkte; lebt jetzt in Berlin. Starkes Können, ein ausgesprochenes Temperament und entschiedene Hinneigung zum Dekorativen kennzeichnen sich in seinen Werken. Als Monumentalplastiker, besonders mit mehreren Denkmälern Kaiser Wilhelms I., hat E. eine große Thätigkeit entfaltet. In Idealfiguren, („Dornauszieher", Berliner Nationalgalerie) findet sein Talent den glücklichsten Ausdruck.

1230. **Echtermeier**, Carl, Bildhauer, geb. 27. Oktober 1845 in Cassel, Schüler von Hähnel in Dresden, wo er lang lebte; jetzt Professor an der Techn. Hochschule in Braunschweig. Unter seinen formenschönen Skulpturen dekorativen und monumentalen

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Angelo Jank.
— 1364 —





H. W. Jansen.
— 1365 —

Charakters sei das kraftvolle Bismarckdenkmal für Magdeburg hervorgehoben.

1231. **Echtler,** Adolf, Maler, geb. 5. Januar 1843 in Danzig, lernte in Venedig, München und Paris, wo er sich längere Zeit aufhielt, lebt jetzt wieder in München. Mit großer Kraft der Charakteristik greift er in das Volksleben Italiens und besonders der Bretagne hinein, dessen ernste und heitere Aeußerungen von ihm mit derselben technischen Meisterschaft, wenn auch manchmal nicht ohne Härte, dargestellt werden. „Die Spieler" (Dresdener Galerie) ist eine seiner reifsten Schöpfungen.

1232. **Eckenbrecher,** K. P. Themistokles, Landschafts- und Marinemaler, geboren 17. Novemb. 1842 in Athen, erhielt seine Ausbildung bei Oswald Achenbach in Düsseldorf und ließ sich nach weiten Reisen in den Orient, dann nach England, Holland, Belgien, Island und Norwegen im Jahre 1889 in Berlin nieder. Er gehört zu den bekanntesten Malern der älteren Berliner Landschaftergruppe. In früheren Jahren malte er fast ausschließlich Motive aus dem Orient und der Schweiz, gegenwärtig norwegische Landschaften und Marinen. Aus seinem reichen Oeuvre nennen wir besonders die groß aufgefaßten Bilder: „Abend am Bosporus" (1866), „Auf der Rhede von Mandal" (1884), „Im Hafen von Konstantinopel" (1894), „Norweg. Wasserfall" (1891, Braunschweigische Galerie).

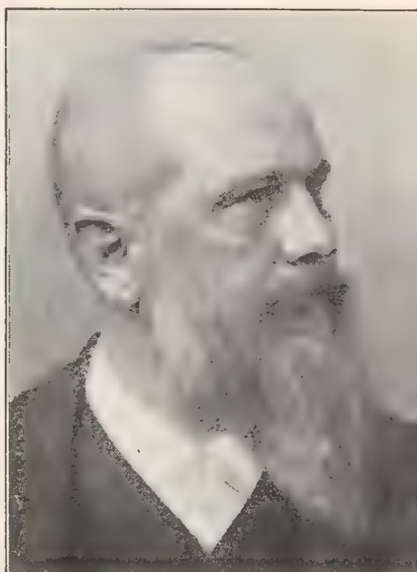
1233. **Eckenfelder,** Friedrich, Maler, geb. 6. März 1861 in Balingen, Schüler Zügels in München, hat als solcher sich in der Tiermalerei, besonders der Darstellung von wuchtigen Arbeitspferden, mit beachtenswertem Talent bethätigt.

1233 a. **Eckmann,** Otto, Maler und Zeichner, Professor am Kunstgewerbemuseum zu Berlin, geb. am 19. Nov. 1865, ausgebildet in München, thätig in Berlin. Sein Name ist mit dem Aufschwung der modernen Richtung in der dekorativen Kunst aufs engste verknüpft. Denn er ist nicht nur einer der ersten in Deutschland, die für das Flächenornament eine neue Formenwelt zu eröffnen suchten, sondern vor allem der geschmackvollste und fruchtbarste Erfinder auf diesem Gebiet. An Stelle der alten Ornamentformen der Renaissance, des Barock, Rokoko und Empire, setzte er seine fein stilisierten Pflanzenformen und phantasievoll geschwungenen Linienzüge.

1234. **Egger-Lienz,** Albin, Sittenmaler, geb. am 29. Jan. 1868 in Striebach bei Lienz im Pusterthale (Tirol), war Schüler von Hackl und Lindenschmit in München. Er schildert das Tiroler Bauernleben von seiner religiösen Seite und entnimmt die Scenen der denkwürdigen Zeit der Tiroler Erhebung 1809. Zu seinen hervorragenden Arbeiten zählen „Heilige Familie", „Charfreitag", Porträt Speckbachers, „Schwur der drei Bundesgenossen von Tirol 1809", „Ave Maria nach der Schlacht am Berge Isel 1809". Der Künstler wohnt abwechselnd in Lienz u. Wien.

1235. **Eichfeld,** Hermann, geb. 27. Februar 1845 in Karlsruhe, studierte in Stuttgart und bei Wenglein in München, wo er


Karl Janssen.
— 1366 —


Peter Janssen.
— 1367 —

seinen Wohnsitz hat. Seine intim aufgefaßten Landschaftsbilder sind von starker individueller Stimmung.

1236. **Eichstädt,** Rudolf, Historienmaler, geb. am 20. April 1857 in Berlin, Schüler der Akademie und der Professoren Bleibtreu und Geselschap daselbst, erhielt 1882 für sein erstes Bild „Der barmherzige Samariter" den großen Staatspreis zu einer zweijährigen Reise nach Italien. Später sah er Paris, Belgien und Holland. Außer historischen Gemälden pflegt er auch das Genre und Porträt. Seine hervorragendsten Arbeiten sind: „Finale" (Th. Körner liest den Kampfgenossen seine Freiheitslieder vor), „Victoria" (die von Napoleon geraubte Siegesgöttin wird in die Stadt zurückgebracht; im Besitze der Verbin-


Eugène Jettel.
— 1370 —


P. de Josselin de Jong.
— 1373 —



Pio Joris.
— 1374 —





Hermann Junker.
— 1375 —

dung für historische Kunst). „Emmaus", „Die Auferweckung des Jünglings zu Nain".

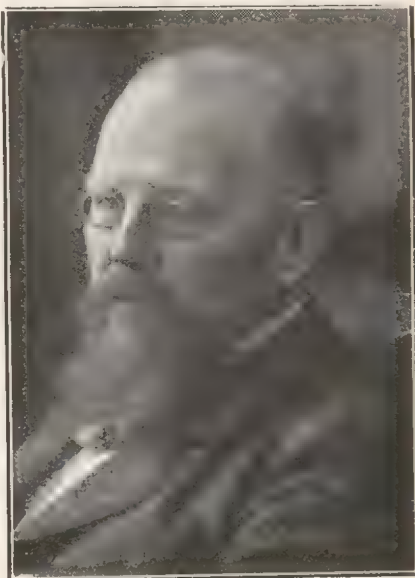
1237. Eilers, Gustav, Kupferstecher u. Radierer, geb. 28. Juli 1834 in Königsberg in Pr., errang seinen ersten großen Erfolg 1874 mit einem meisterhaften Stich nach Tizians „Zinsgroschen", dem dann eine Anzahl gleichwertiger Blätter nach Holbein, van Dyck, Rubens und Menzel folgten. Auch als Porträtist (Kaiser Wilhelm II., Jos. Joachim u. a.) leistete E. Hervorragendes, der jetzt als Professor u. Mitglied der Akademie der bildenden Künste in Berlin lebt.

1238. Am Ende, Hans, Maler, geb. 31. Dezember 1864 in Trier, studierte in Karlsruhe bei Ferd. Keller und in München bei Raupp, Hackl und Wilh. Diez, lebt in Worpswede als Mitglied der dortigen

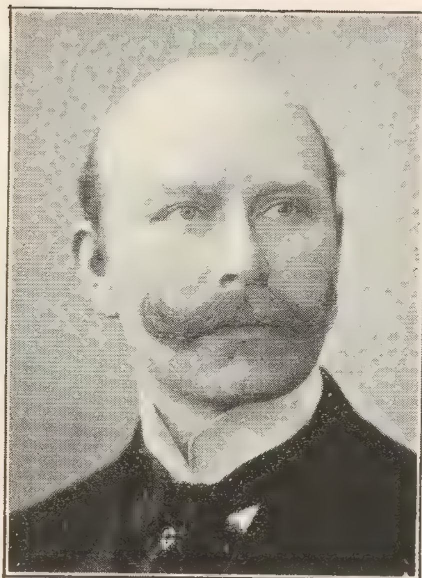


Richard Kaiser.
— 1376 —

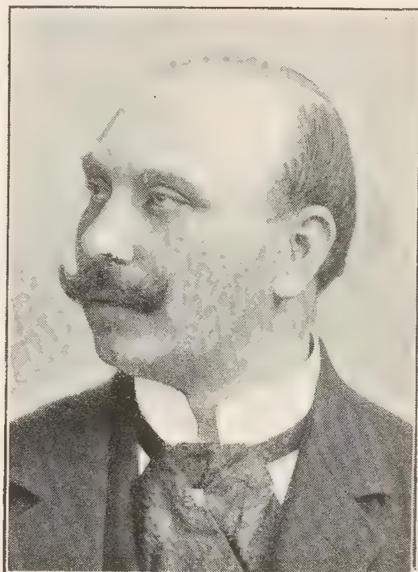




Graf L. v. Kalckreuth.
— 1377 —



Arthur Kampf.
— 1379 —



Eugen Kampf.
— 1380 —

Künstlerkolonie, deren frische und innige Naturauffassung sich auch in seinen Landschaften widerspiegelt.

1239. **Ende,** Hermann, Architekt, geb. 4. März 1829 zu Landsberg a. W., Schüler der Berliner Bauakademie, unternahm bedeutende Studienreisen nach fast allen Ländern Europas, gründete 1860 mit W. Böckmann in Berlin das bekannte Atelier für Architektur, dessen Thätigkeit mit der Bauentwicklung der Hauptstadt aufs engste verknüpft wurde. Aus einer außerordentlich stattlichen Reihe von öffentlichen und Privatbauten, die im Laufe der letzten Jahrzehnte entstanden, sei hier nur das Museum für Völkerkunde genannt. In Tokio wurden mehrere Regierungsbauten nach den Plänen der beiden Künstler errichtet. Ende lebt als Präsident der Akademie der Künste in Berlin.

1240. **Epler,** Heinr., Bildhauer, geb. in Königsberg (Franken) 5. August 1846, Schüler von Schilling in Dresden, wo er jetzt Professor an der Kunstakademie ist. In dem schönen Grabmal des Generals v. Göben, Koblenz, finden sich noch Anklänge an den idealistischen Stil seines Lehrers, während sich in der kolossalen, leidenschaftlichen Bronzegruppe „2 Mütter" (Besitz der Stadt Dresden) ein rücksichtsloser Realismus kundgiebt.

1241. **Epp,** Rudolf, Genremaler, geb. am 30. Juli 1834 in Eberbach (Baden), erhielt seine Ausbildung in Darmstadt und bei Professor De Coudres in Karlsruhe und ist in München thätig. Von seinen gemütvollen Genrebildern aus dem bayrischen und Tiroler Volks- und Familienleben seien genannt „Das Versteckspiel", „Der Christabend", „Der Gaukler vor den Landleuten".

1242. **Erdmann,** Otto, Maler, geb. 7. Dezember 1834 in Leipzig, seit 1868 in Düsseldorf ansässig, hat sich durch anmutige Genrescenen aus der Rokokozeit den Beifall des Publikums errungen.

1243. **Erdtelt,** Alois, Maler, geb. 5. Nov. 1851 in Herzogswalde (Schlesien), lernte bei Steffeck in Berlin und bei W. Diez in München, wo er jetzt lebt. Porträts und Genrescenen, meist mit ausgesprochnen Beleuchtungseffekten und oft von altmeisterlicher Färbung lassen in ihm einen Künstler von ganz persönlichem malerischen Stilgefühl und ausgezeichnetem Können sehen. Meisterhaft ist E.s Selbstbildnis.

1244. **Exner,** Johann Julius, Maler, geb. 30. November 1825 in Kopenhagen, Schüler von Eckersberg an der Akademie daselbst, als deren Mitglied er jetzt noch dort lebt. Er ist einer der bekanntesten und geschätztesten Genremaler Dänemarks, dessen lebendige und oft humorvolle Werke eine außerordentliche Verbreitung gefunden haben. Die Kopenhagner Galerie besitzt allein vier davon.

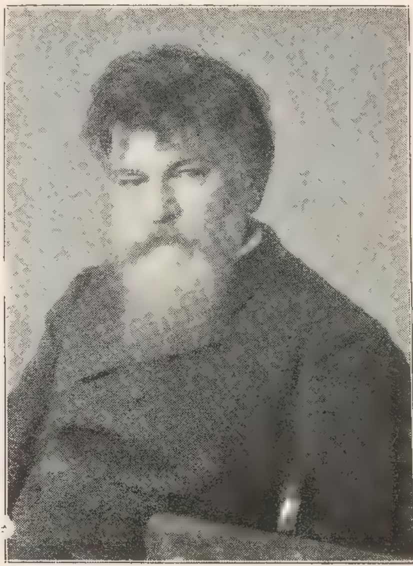
1245. **Exter,** Julius, Maler, geb. 20. September 1863 in Ludwigshafen, studierte zu München unter Alex. Wagner, lebt jetzt in Uebersee am Chiemsee (Oberbayern).

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Gustav Kampmann.
— 1381 —





Edmund Kanoldt.
— 1382 —

Seine Farbenphantasien, die man etwa als Weiterbildungen des Besnardschen Impressionismus charakterisieren kann, zeugen von starker Begabung; das Zeichnerische in seinen meist umfangreichen Gemälden (Adam und Eva, Welle, Charfreitag, Kreuzigung) ist noch nicht in gleicher Weise entwickelt. Auf jeden Fall eine interessante Persönlichkeit, deren Entwicklung noch manches bedeutsame Werk zeitigen wird.

1246. Faber du Faur, Otto Eduard von, Maler, geb. 3. Juni 1828 in Ludwigsburg, studierte in Paris und bei Piloty in München, bereiste Spanien und Nordafrika, lebt jetzt in München. Als Schlachtenmaler hat er vor allem den Krieg von 1870 geschildert, den er als Reiteroffizier mitmachte, am umfassendsten in dem Panorama der Schlacht bei Wörth (Hamburg); mehrere ausgezeichnete Reiterporträts, sowie mit eigenartiger breiter Technik entworfene Scenen aus dem orientalischen Reiterleben sind daneben besonders hervorzuheben; ein Aquarell: „Uebergang üb. d. Beresina" hat der Luxembourg gekauft.

1247. Fagerlin, Ferdin. Julius, Maler, geb. 5. Februar 1825 in Stockholm, besuchte erst die dortige Akademie, dann die zu Düsseldorf unter Carl Sohn und in Paris das Atelier Couture; ist schwedischer Hofmaler, lebt indessen in Düsseldorf. In zahlreichen, oft humoristischen Genrebildern hat er das Leben der Strandbewohner anekdotenhaft, aber meist frisch und stimmungswahr behandelt.

1248. Fahrenkrog, Ludw., Maler, geb. 20. Oktober 1867 in Rendsburg, Schüler von Hugo Vogel und A. v. Werner an der Berliner Akademie, lebt jetzt als Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Barmen. Er sucht seinen Historienbildern, die koloristisch oft sehr wirkungsvoll sind, im philosophisch-religiösen Sinne einen tieferen Inhalt zu geben (Welttaumel — Weltflucht — zur Ewigkeit u. s. w.). Von seinen ausgeführten Werken seien die Fresken im Schlosse Stretensee bei Anklam genannt.

1249. Falat, Julian, Maler, geb. 30. Juli 1853 in Triliglowy (Galizien), studierte in München bei Raab, unternahm 1883 eine Reise um die Erde (Indien), lebte dann in Berlin und jetzt als Direktor der Kunstakademie in Krakau. Ausgestattet mit einer brillanten Technik, besonders in der Aquarellmalerei, hat er Genrescenen, Tier- und Landschaftsbilder u. a. geschaffen, sein Hauptwerk ist das großartige Panorama des Uebergangs über die Beresina, das er in Gemeinschaft mit Kossak malte.

1250. Fantin-Latour, Henri, Maler, geb. 14. Januar 1836 in Grenoble, Schüler seines Vaters und von Lecoq des Boisbodrau, lebt in Paris. In seinen Idealgemälden (Scenen aus Wagners Opern, Dernier thème de Schumann), wie in seinen Porträtgruppen (die Familie Delacroix) bekundet er das Streben nach koloristischer Tiefe, das sich an die Venetianer anlehnt, u. verklärter Wiedergabe der Wirklichkeit. Hervorragendes leistet er im farbig. Steindruck.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Fr. Aug. v. Kaulbach.
— 1386 —



Hermann Kaulbach.
— 1387 —

1251. Farasyn, Edgard, Maler, Professor an der Kunstakademie in Antwerpen, wurde am 14. August 1858 daselbst geboren und erhielt auf der Akademie seiner Vaterstadt seine Ausbildung. Er ist einer der namhaftesten belgischen Künstler der Gegenwart und auch in Deutschland durch die internationalen Ausstellungen bekannt. Er malt rein landschaftliche Stimmungsbilder wie „Gewitter", „Morgen", aber auch Figuren in Landschaft („Einziehen der Netze bei Ebbe") und Interieurs (z. B. „Abendgesellschaft").

1252. Fechner, Hanns, Maler, geb. 6. Juni 1860 in Berlin, studierte an der dortigen Akademie und in München bei Defregger, lebt jetzt in Berlin. Mit Genrebildern, mehr noch mit zahlreichen fein beobachte-



Heinrich Kayser.
— 1388 —



Albert v. Keller.
— 1389 —



Ludwig Keller.
— 1391 —





Paul Kießling.
— 1393 —

ten Bildnissen meist berühmter Persönlichkeiten (Virchow, Fontane, am besten Wilhelm Raabe) hat sich F. bekannt gemacht.

1253. Feddersen, Hans Peter, Maler, geb. 29. Mai 1848 in Wester-Schnatebüll (Schleswig-Holstein), erfuhr seine Ausbildung in Düsseldorf bei O. Achenbach und in Weimar bei Th. Hagen, lebt jetzt auf seinem Gute in Nordfriesland. Landschaftliche und figürliche Scenen aus Russisch-Polen, dem römischen Ghetto, vor allem aus seiner friesischen Heimat bilden die Hauptgegenstände seines Schaffens, aus dem ein gesundes malerisches Empfinden spricht.

1254. Fehr, Conrad, Maler, geb. 19. November 1854 in Toftlund (Schleswig), studierte in München unter Benczur, Al. Wagner und Löfftz, lebt in Berlin. In

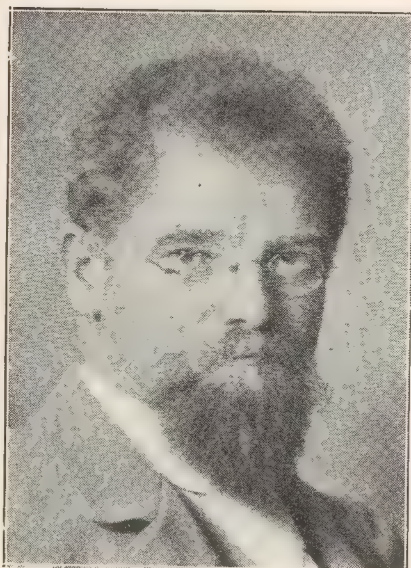


Max Klein.
— 1397 —



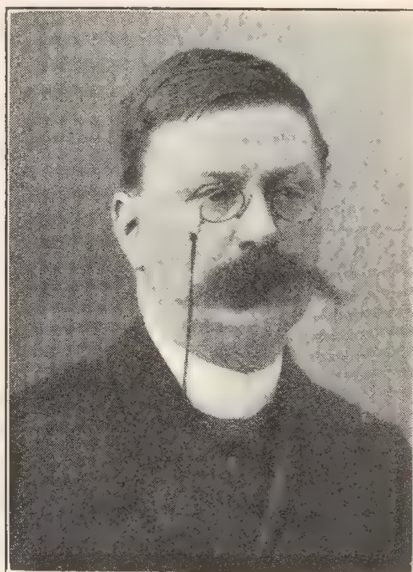


F. Klein-Chevalier.
— 1396 —



Max Klinger.
— 1399 —





Karl Klinkenberg.
— 1400 —



Pastell- und Oelbildern, vor allem Porträts, aber auch Radierungen und einigen Skulpturen hat sich F. bethätigt, ohne Proben stärkerer Individualität gegeben zu haben.

1255. **Fehr**, Friedrich, Maler, geb. am 24. Mai 1862 in Werneck in Bayern, Schüler von Strähuber, Benczur und Löfftz, lebte 4 Jahre in Italien, dann in München, ist jetzt Professor an der Akademie in Karlsruhe. Besonders bekannt wurden seine Balletteusenbilder, doch hat er sich auch in italienischen Landschaften als ein geschmackvoller und begabter Künstler bewiesen.

1256. **Fehrenberg**, Hans, Maler, geb. 2. Nov. 1868 in Cassel, studierte dort und in München, lebt jetzt in Cassel; in seinen Landschaften zeigt sich ein erfreuliches Talent für die feinere Stimmungsmalerei.

1257. **Feldmann**, Wilhelm, Maler, geb. am 1. Dez. 1859 in Lüneburg, bildete sich in München, Karlsruhe und in Berlin bei G. Bracht aus, lebt jetzt in Berlin. Die Landschaft Norddeutschlands besitzt in ihm einen ihrer feinsinnigsten und selbständigsten Schilderer; der „Mondaufgang über einem Dorfe“ (Berlin, Nationalgalerie) ist von außerordentlicher Poesie und schlichter Naturwahrheit. Auch als Radierer hat F. berechtigte Anerkennung gefunden.

1258. **Felgentreff**, Paul, Genremaler, geb. 3. August 1854 in Potsdam, ausgebildet auf der Leipziger Kunstakademie unter L. Nieper, später unter O. Seitz und Defregger in München. Er malt Genrescenen aus dem Leben der Gebirgsbewohner in den bayerischen und tiroler Alpen, bisweilen auch Porträts. Viele seiner Bilder (z. B. „Der Meisterschuß“, „Der Sonntagsjäger“, „Münchener Kindl“) sind durch Holzschnitt in illustrierten Zeitschriften bekannt geworden. — Der Künstler lebt in München.

1259. **Fellermeyer**, Josef, Maler, geb. am 10. Jan. 1862 in Ingolstadt, ausgebildet auf der Münchener Akademie unter Lindenschmit und unter Benj. Constant und Gérôme, lebt jetzt in Mailand. Er malt Porträts und Allegorien (z. B. „Astarte“).

1260. **Feragutti**, Adolfo, italienischer Maler, geb. am 25. März 1850 in Puza (Cantone Ticino), studierte in Mailand, Florenz, Rom und Venedig und ist in Mailand thätig. Er malt Porträts und Genrebilder in Freilicht. Zu den besten unter seinen Gemälden gehören „Jus primae noctis“ (Pinakothek d. Brera in Mailand), „Christoph Columbus“, großes Fresko im Hause des Herrn von Crespi.

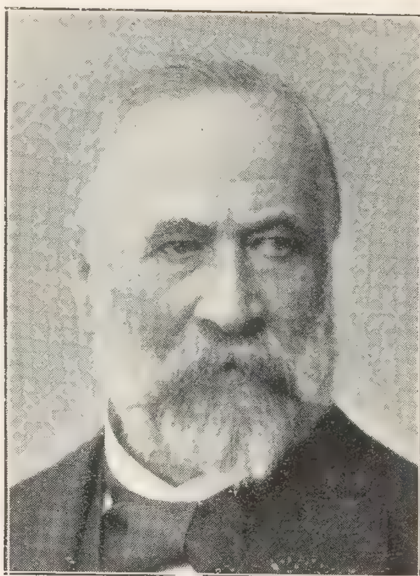
1261. **Ferraris**, Arthur v., Maler, geb. 13. Dezbr. 1856 in ...... (Ungarn), studierte bei Gérôme und Jules Lefèbvre in Paris, wo er von 1876—94 lebte; nach verschiedenen Reisen bis Amerika u. a. ließ er sich in Wien nieder. Er hat eine Reihe Porträts bekannter Persönlichkeiten, u. a. des deutschen und des österreichischen Kaisers, geschaffen, denen man große Sicherheit der Charakteristik und

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.



H. Knackfuß.
— 1401 —





Ludwig Knaus.
— 1402 —

saftige Breite des Vortrags nachrühmen kann.

1262. **Ferenczy,** Karl v., Maler, geb. am 8. Febr. 1862 in Wien, ungarischer Nationalität, bildete sich in Paris unter Bougereau und Robert Fleury und war 1892—96 in München thätig. Er malt Figurenbilder und Porträts und besonders genannt seien die Bilder „Scheiden" und „Abendscene" (mit prächtig gemalten Pferden; auf der Pariser Weltausstellung von 1900 ausgestellt gewesen).

1263. **Fink,** August, Landschaftsmaler, Professor an der Münchener Akademie, geb. 30. April 1846 in München, erhielt seine Ausbildung unter Ed. Schleich und Josef Wenglein daselbst. Gleich diesen seinen Lehrern mit feinem Gefühl für die Poesie der bayrischen Landschaft begabt, hat er da besonders an der Isar aufwärts zu allen Jahreszeiten dankbare Motive für seine reizvollen Landschafts- und Stimmungsbilder gefunden. Von diesen seien hervorgehoben: „Herbst in Karwändel", „In den Isarauen", „Winternacht", „Spielhahnbalze", „Mond am Morgen" und „Wintermorgen im Gebirge" in der Neuen Pinakothek zu München.

1264. **Firle,** Walter, Maler, geb. am 22. Aug. 1859 in Breslau, erhielt seine Ausbildung an der Münchener Akademie bei Hackl, Gabl und Löfftz, lebt in München. Ausgestattet mit trefflich geschultem malerischen Können, stellt er die Scenen der heiligen Geschichte und ergreifende Momente aus dem Seelenleben des Volkes im Geiste eines gemäßigten Uhdeschen Realismus dar, nicht ohne stellenweise in etwas rührselige Süßlichkeit zu verfallen. Ausgezeichnet ist die „Morgenandacht in einem holländischen Waisenhause" (Berlin, Nationalgalerie) und die „Genesung" (Magdeburg, Museum); auch das Triptychon „Der Glaube" (Leipzig, Museum) ist eine reife, harmonische Leistung.

1265. **Fitger,** Arthur, Maler, geb. am 4. Okt. 1840 in Delmenhorst (Oldenburg). In München noch durch Cornelius und Genelli beeinflußt, legte er während eines Aufenthaltes in Antwerpen und dann in Italien den Grund zu jenem tieftonigen Kolorismus, der im Verein mit einem überschäumenden Temperament den zahlreichen Monumentalmalereien F.s ihren charakteristischen Reiz verleiht. Die Stoffe aus der Phantasie- und Märchenwelt werden unter seiner Hand zu farbenprächtigen Scenen von rauschender Lebensfreude; so vor allem im Bremer Ratskeller, in der Börse ebenda u. der Kunsthalle zu Hamburg.

1266. **Flad,** Georg, Maler, geb. am 10. März 1853 in Heidelberg, Schüler E. Dückers in Düsseldorf, jetzt in Dachau ansässig, hat sich durch mehrere individuell aufgefaßte Stimmungslandschaften („Frühlingssonne", München, Pinakothek) im engeren Kreise einen angesehenen Namen gemacht.

1267. **Fleischer,** Ernst Philipp, geb. am 21. Mai 1850 in Breslau, studierte

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Richard Knötel.
— 1405 —



Hermann Koch.
— 1406 —



bei Piloty in München, bereiste Aegypten und den Sudan, lebte einige Jahre in Italien und jetzt in München. Sein Tendenzbild „St. Gotthard" erregte viel Aufsehen und kam in die Berliner Nationalgalerie; außerdem schuf er mehrere große Panoramen (Waterloo, Trafalgar, Omdurman) und Porträts mit großer kompositioneller Geschicklichkeit, aber ohne besondere künstlerische Feinheit.

1268. **Flickel,** Paul Franz, Maler, geb. am 8. April 1852 in Berlin, bildete sich bei Th. Hagen in Weimar aus, ist jetzt in Berlin ansässig. In den Laubwäldern Norddeutschlands findet er die Motive zu seinen Landschaftsbildern (Buchenwald bei Trerow, Berliner Nationalgalerie), die sich durch gründliches Naturstudium und tonsichere Behandlung auszeichnen.



Theodor Köppen.
— 1408 —



Karl Koepping.
— 1409 —





Alexander Koester.
— 1410 —





Louis Kolitz.
— 1411 —

1269. Flinzer, Fedor, Maler und Zeichner, geb. am 4. April 1832 in Reichenbach im Vogtland, Schüler Schnorrs v. Carolsfeld an der Dresdner Akademie, jetzt städt. Zeicheninspektor in Leipzig, hat in seinen Tierbildern, besonders für Kinderbücher, eine unendliche Fülle von intimer Naturbeobachtung und liebenswürdigem Humor ausgestreut. (Frau Kätzchen, König Nobel, Tierstruwelpeter u. a.). Im deutschen Zeichenunterricht ist er eine der ersten Autoritäten.

1270. Floßmann, Josef, Bildhauer, geb. am 19. März 1862 in München, wo er jetzt ansässig ist, bekundete in mehreren, zum Teil umfangreichen Werken einen herben, von Hildebrandschen Einflüssen nicht unberührten Stil, der in monumen-



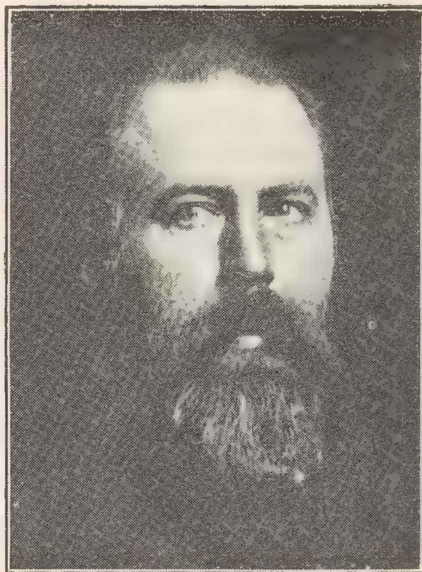
Rudolf Koller.
— 1112 —

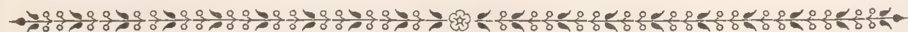




Josef v. Kopf.
— 1411 —


Franz Aug. Otto Krüger.
— 1419 —


Otto v. Krumhaar.
— 1420 —



talen Aufgaben leicht dekorativen Charakters bei weiterer Durchbildung noch Beachtenswertes leisten kann.

1271. **Fowler**, Robert, Maler, geb. am 15. Januar 1853(54?) in Arctruther Fifeshire (Schottland), jetzt in Liverpool ansässig, huldigt in seinen Werken einem halb klassizistischen Idealismus; sein Kolorit ist durchaus hell, alles ist wie von einem feinen silbernen Nebel überzogen. Die Wirkung dieser Gemälde (Ankunft Apollos, Eva, Nach der Musik, Der Schlaf) ist eine eigentümlich mystische, der Gesamtton erinnert oft an den alter Gobelins. Auch reine Landschaften und dekorative Entwürfe hat der Künstler geschaffen.

1272. **Fragiacomo**, Pietro, italienischer Marinemaler, geb. am 14. Aug. 1856 zu Triest, thätig in Venedig. Er ist einer der vortrefflichsten modernen italienischen Seemaler in Hinsicht der Naturbeobachtung und des Kolorits. Er malt die Woge, den Schaum, den ruhigen Spiegel der Lagune, die Barken, Fischer und Fischerinnen, die fernen Horizontlinien und den Himmel in allen Beleuchtungen und Tinten. Seine hervorragendsten Bilder sind „Schweigen" (1887), „Friede" (1891, im Besitze des Königs von Italien), „Abendglocken" (1893), „Trauer" (1892, Nationalgalerie in Berlin), S. Marco (Eigentum der Galerie in Wien).

1273. **Frédéric**, Léon, Maler, geb. in Brüssel am 26. August 1856, Schüler von Nursbild und Jean Portaels, lebt in Scharbeck. Während in seinen Landschaften ein freierer Ton herrscht, geht er in einzelnen seiner Figurenbilder, wie dem „Englischen Gruß", auf die Formenhärte gewisser niederländischer Altmeister zurück. Seine Individualität kommt indes überall aufs stärkste zur Geltung.

1274. **Fremiet**, Emmanuel, Bildhauer, geboren 1824 in Paris, Schüler von Rude in Paris, wo er jetzt lebt, ist wohl der genialste der heute lebenden Tierplastiker. Wie er in kleineren Gruppen das Charakteristische der individuellen Form mit verblüffender Sicherheit zu erfassen weiß, so findet er in seinen großen, meist stark bewegten Tierbildern eine Größe des Stils, die kaum noch übertroffen werden kann. Auch in Standbildern (Jungfrau von Orleans, Paris, Gallischer Reiter, Napoléon) wie in historischen Phantasiefiguren (Aus der Steinzeit u. a.) erscheint die Kraft seines Realismus und das Temperament der Linienführung hervorragend. Die Gruppe „Gorilla mit einer geraubten Frau" erregte durch die Kühnheit des Vorwurfs, der mit glänzendem naturalistischen Können ausgeführt war, immenses Aufsehen.

1275. **Frenzel**, Oskar, Maler, geb. am 12. Nov. 1855 in Berlin, Schüler von Paul Meyerheim und Bracht an der dortigen Akademie, lebt in Berlin. Von seinen Tierbildern, in denen sich ein

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Ludwig Kühn.
— 1423 —





Karl Küstner.
— 1424 —

außergewöhnlich feines Gefühl für die Stimmung der Landschaft mit scharfer Charakterisierung der Tiere, vor allem der Kühe, verbindet, kam die „Viehherde in den Ostseedünen" in die Berliner Nationalgalerie. Die koloristische Haltung seiner Werke ist stets vorzüglich.

1276. **Frey,** Wilhelm, Maler, geb. am 24. Juni 1836 in Karlsruhe, jetzt Galeriedirektor in Mannheim, hat sich durch eine Anzahl holländischer und tyroler Herdenbilder, in jüngster Zeit durch die lebensgroße Schilderung edler Hunderassen vorteilhaft bekannt gemacht.

1277. **Freye,** Hermann, Maler, geb. in Dresden am 14. Okt. 1844, studierte daselbst auf der Akademie, dann in Antwerpen bei Lerius und in Paris bei Bonnat, ist jetzt Professor an der Dresdener Akademie. Außer in mehreren Historien- und religiösen Bildern hat er sich vor allem in den Entwürfen für die Glasgemälde der Kirche in Dahlen: Christus, seine Vorläufer und die zwölf Apostel, als ein Künstler von trefflichem zeichnerischem Können und ernster Auffassung bekundet.

1278. **Friedrich,** Woldemar, Maler und Zeichner, geb. am 20. Aug. 1846 in Gnadau (Prov. Sachsen), studierte in Berlin bei Steffeck und in Weimar bei Verlaat u. Ramberg, machte als Zeichner des „Daheim" den 70er Krieg mit, unternahm 1887/88 als Begleiter des Herzogs Ernst Günther von Schleswig-Holstein eine Reise nach Indien, lebt jetzt als Professor der Akademie zu Berlin. Sein Hauptgebiet sind neben Illustrationen Wandmalereien dekorativen und monumentalen Charakters (Schloß Primkenau, Ausstellungspalast Berlin, Buchhändlerhaus und Reichsgericht Leipzig u. a.), die ihrer schmückenden Aufgabe stets trefflich gerecht werden.

1279. **Friese,** Richard, Maler, geb. am 15. Dez. 1854 in Gumbinnen, anfangs Lithograph, als Maler teilweise Autodidakt, bereiste den Orient, Norwegen und das europäische Polargebiet, lebt jetzt in Berlin. Er ist einer der besten deutschen Tiermaler der Gegenwart, besonders seine Löwenbilder (Wüstenräuber, Dresdner Galerie) und die Darstellungen von Elchen und Auerochsen suchen an Lebensfülle der Komposition und Kraft des Ausdrucks ihresgleichen. Die malerische Technik ist durchweg brillant.

1280. **Fröschl,** Carl, Maler und Zeichner, geb. am 23. Aug. 1848 in Wien, Schüler von W. Diez an der Akademie in München, wo er lange lebte, jetzt in seiner Geburtsstadt ansässig. Anfangs Illustrator, ist Fröschl in jüngerer Zeit ganz zum Porträt übergegangen, wobei er die Pastelltechnik bevorzugt (Bildnisse der Mitglieder des österreichischen Kaiserhauses). Seine Genrebilder sind stets außerordentlich anmutig.

1281. **Fürst,** Max, Historienmaler, geb. am 15. Okt. 1846 in Traunstein, Schüler der Münchener Akademie und des Joh. v. Schraudolph. Sein eigentliches

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Eugene Laermans.
— 1428 —



Th. A. Landenberger.
— 1430 —

Gebiet ist die Kirchenmalerei, das Altarbild und Wandfresken. Ein profangeschichtliches Werk von ihm ist „Drusus an der Elbe". — Der Künstler wohnt in München.

1282. **Gabriel,** Paul Joseph Constantin, holländischer Landschaftsmaler, geb. am 5. Juli 1828 in Amsterdam, bildete sich, abgesehen von dem Zeichenunterricht auf der Amsterdamer Akademie, ohne Lehrer unmittelbar vor der Natur und studierte und malte nur holländische und belgische Landschaften. Alle seine Bilder sind ausgezeichnet gesehen und fein in Farbe. Als die bedeutendsten seien genannt „Morgenthau", „Tagesanbruch in der Umgebung Amsterdams", „Windmühle", „Regenwetter in Holland". — Der Künstler ist in Scheveningen thätig.

1283. **Gaul,** August, geb. am 22.



Sigm. Landsinger.
— 1431 —



Hermann Lang.
— 1432 —



Carl Larsson.
— 1434 —





Philipp v. Laszlo.
— 1435 —

Okt. 1869 in Groß-Auheim bei Hanau, Schüler von Begas in Berlin, an dessen Kaiser Wilhelm-Denkmal er die ausgezeichneten Löwen modellierte. Auch seine neueren Arbeiten auf dem Gebiete der Tierplastik lassen von seiner weiteren Entwicklung noch Großes erwarten.

1284. Gay, Walter, Maler, geb. 1856 in Boston, Schüler von Bonnat in Paris, wo er jetzt lebt, schildert mit allen Mitteln moderner Technik in meist hellen kühlen Tönen figürliche Genrescenen („Le Benedicite" im Museum zu Amiens, „Las Cigarreras" im Luxembourg). Seine Gemälde, die sich zum großen Teil in amerikanischen Sammlungen befinden, stehen, besonders was die Klarheit des Gesamttones betrifft, auf einer außerordentlich hohen Stufe.



Heinrich Lauenstein.
— 1436 —

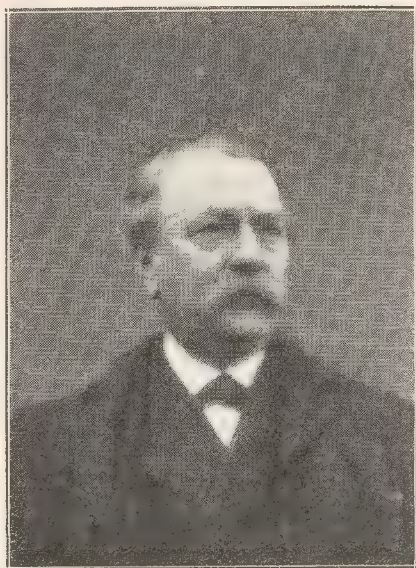




Ferdinand Leeke.
— 1411 —



Josef Leempoels.
— 1442 —



Corneille van Leemputten.
— 1443 —

1285. **Gebhardt,** Eduard v., Maler, geb. am 1/13. Juni 1838 im Pastorat St. Johannis (Estland), erhielt seine Ausbildung auf den Akademien zu Petersburg, zu Karlsruhe und zu Düsseldorf bei Wilhelm Sohn, an welch letzterer er jetzt als Professor lebt. In seinen Bildern aus dem Neuen Testament versetzt er uns äußerlich etwa in das Zeitalter der Reformation, dessen künstlerische Eigenart, wie sie sich bei einem Dürer, Holbein u. a. ausspricht, dabei nachklingt, versteht aber dabei durch die wunderbare Innigkeit des physiognomischen Ausdrucks und die schlichte Größe der Komposition in Form und Farbe einen unauslöschlichen, tiefreligiösen Eindruck zu erwecken. Gemälde wie das „Abendmahl" (Berliner Nationalgalerie) gehören zu den bedeutendsten Schöpfungen kirchlicher Kunst in unsrer Zeit. „Die Pflege des heil. Leichnams" (Dresdener Galerie), sowie die grandiosen Wandgemälde im Kloster Loccum seien unter seinen zahlreichen, durchweg technisch vollendeten Bildern hier noch hervorgehoben.

1286. **Genzmer,** Berthold, Maler, geb. am 9. März 1858 in Boggusch (Westpreußen), Schüler von W. Strygowski in Danzig und der Berliner Kunstakademie unter C. Gussow. In früheren Jahren malte er Genrebilder meist humoristischen Inhalts, später dörfliche Kinderscenen im Freilicht, in letzter Zeit pflegt er die Stimmungslandschaft der norddeutschen Tiefebene mit ihrer Landbevölkerung bei der Arbeit oder der Heimkehr von derselben. Bilder aus den letzten Jahren sind „Sommermorgen", „Sommerabend" (prämiiert auf der großen Berl. Kunstausstellung 1900) und „Am Steg". — Der Künstler wohnt in Gr.-Lichterfelde.

1287. **Gervex,** Henri, Maler, geb. am 10. Sept. 1852 in Paris, Schüler von Cabanel, Fromentin und Brisset, jetzt ebenda ansässig, hat in monumentalen Wandmalereien (Paris: Rathaus, Ausstellungspalast, komische Oper, Sorbonne) Meisterhaftes geleistet; auch seine Genrebilder (Die Mitglieder der Jury, Luxembourg) und Porträts sind malerisch hervorragend.

1288. **Geyger,** Ernst Moritz, Radierer und Bildhauer, geb. 9. November 1861 in Rixdorf, Schüler der Berliner Akademie, kurze Zeit Professor an der Akademie zu Dresden, lebt jetzt in Florenz. In der Darstellung des Tieres hat es G. zu hoher Vollendung gebracht, wie seine im Dresdener Kupferstichkabinett aufbewahrten Zeichnungen und u. a. die große Radierung „Darwinistische Disputation" beweisen; auch die Kleinplastik zählt ihn auf diesem Gebiet zu ihren eigenartigsten Meistern.

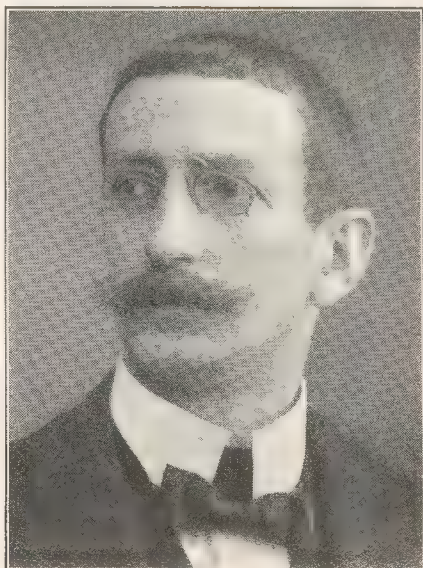
1289. **Gilsoul,** Viktor, Maler, geb. 9. Oktober 1867 (?) in Brüssel, Schüler von Courtens und Artan, und jetzt in Brüssel ansässig, ist einer der begabtesten Vertreter der modernen belgischen Landschaftsmalerei. Ausgestattet mit einer bravourösen Technik,

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Camille Lefèvre.
— 1445 —





Walther Leistikow.
— 1448 —

sucht er mit Vorliebe die koloristisch starkwirkenden Lichterscheinungen auf, welche Glut der untergehenden Sonne und das Aufgehen des Mondes hat er in mehreren prachtvollen Stücken geschildert. Im Museum zu Brüssel, im Luxembourg u. s. w. befinden sich Werke seiner Hand.

1290. **Gleichen-Rußwurm**, Heinrich Ludwig, Freiherr von, Maler, geb. 25. Oktober 1836 in Greifenstein (Unterfranken), Schüler von Max Schmidt und Theodor Hagen in Weimar, wo er heute lebt. Für die einfachen Schönheiten der mitteldeutschen Landschaft hat er vielfach kraftvolle und frische Töne gefunden, die auch in seinen Radierungen und Steindrucken wiederkehren.

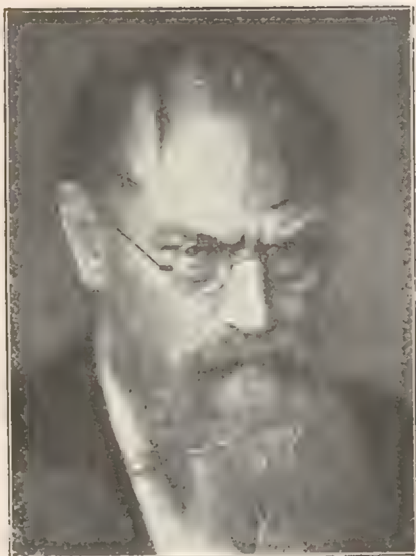
1291. **Götz**, Johannes, Bildhauer, geb. 4. Oktober 1865 in Fürth, studierte erst an der Kunstgewerbeschule in Nürnberg, dann bei Schaper und vor allem bei Begas in Berlin, für dessen Kaiser Wilhelm-Denkmal er die temperamentvolle Quadriga des Nordportals schuf. Eine Statue Joachims I. ist für die Siegesallee in Berlin bestimmt; die anmutige „Wasserschöpferin" kam in die Nationalgalerie.

1292. **Greiner**, Otto, Zeichner, Lithograph und Maler, geb. am 16. Dez. 1869 zu Leipzig, Schüler von Liezenmayer in München und bis zu einem gewissen Grade durch die Griffelkunst seines großen Landsmannes Max Klinger gefördert, entwickelte sich doch in der Hauptsache selbständig zu einem hervorragenden Zeichner des Figürlichen. Seine Originallithographien sind von einer so eminenten Feinheit und Sicherheit, daß sie den Eindruck von Zeichnungen und Radierungen machen. Seine schönsten Lithographien sind: Urteil des Paris, Bacchanal, Herkules am Scheidewege, Hexenküche und ein Schießdiplom. In letzter Zeit hat er Frau Cosima Wagner in Lithographie vortrefflich porträtiert und ist gegenwärtig in Rom mit einem großen Oelgemälde „Odysseus und die Sirenen" beschäftigt.

1293. **Grethe**, Carlos, Maler, geb. 25. September 1864 in Montevideo, studierte in Karlsruhe bei Ferd. Keller, in Paris bei Bouguereau und P. Robert-Fleury, lebt jetzt als Professor an der Kunstschule in Stuttgart. Die See und das Schifferleben, das er im Hamburger Hafen und auf einer Reise im Segelschiff nach Mexiko studierte, bildet den Gegenstand seines Schaffens, in dem sich eine gesunde und ausgereifte künstlerische Individualität spiegelt. Auch im Steindruck hat er sich mit vielem Erfolge versucht.

1294. **Griesebach**, Hans, Architekt, geb. am 26. Juni 1848 zu Göttingen, studierte in Hannover und war dann in Wien beim Dombaumeister Schmidt thätig. Im Jahre 1880 ließ er sich in Berlin nieder und entfaltete eine intensive und in vieler Hinsicht bahnbrechende Bauthätigkeit. Besonders im Villen- und

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



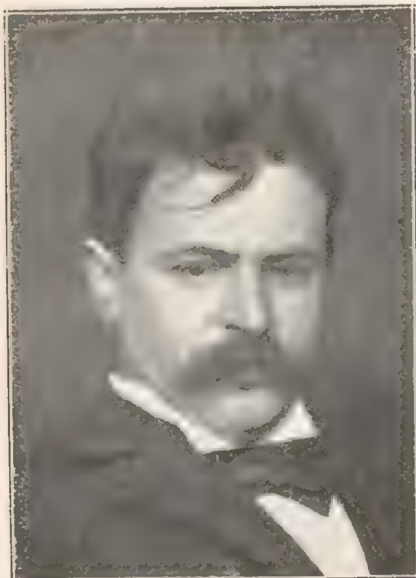
Franz v. Lenbach.
— 1119



Reinhold Lepsius.
— 1451 —

Kaufhausbau fand er neue, dem modernen Bedürfnis und Empfinden entsprechende originale Lösungen. Auch zahlreiche Herrenhäuser, Kirchen und Museen baute er in verschiedenen Städten Deutschlands und im Auslande. Besonders genannt seien das Fabersche Kaufhaus in Berlin und die Geschäftshäuser von J. C. Schmidt-Erfurt und von Faßkessel & Müntmann, Unter den Linden, ferner die Petrikirche in Frankfurt und das Nordböhmische Gewerbe-Museum zu Reichenberg.

1295. Großheim, Karl v., Architekt, Baurat, geb. am 15. Okt. 1841 zu Lübeck, Schüler der Berliner Bauakademie, gründete mit Heinrich Kayser (geb. am 28. Febr. 1842 in Duisburg) 1872 in Berlin ein Atelier für Architektur und



Lesser Uri.
— 1662 —



Konrad Lessing.
— 1452 —



Max Liebermann.
— 1454 —





Franz Lippisch.
— 1455 —

Kunstindustrie, das zu bedeutendem Ansehen gelangte. Außer einer großen Zahl moderner Privat- und Geschäftshäuser, Villen und Schlösser bauten sie das Haus der Norddeutschen Grundkreditbank in Berlin, das Buchhändlerhaus in Leipzig, das Domhotel in Köln und die Kuppelhalle des Ausstellungspalastes in Berlin. Diese genannten vier Monumentalbauten sind in Anklang an historische Baustile ausgeführt.

1296. **Grützner**, Eduard, Maler, geb. 26. Mai 1846 in Groß-Karlowitz (Schlesien), Schüler Pilotys in München, wo er jetzt lebt, hat sich durch humoristische Darstellungen aus dem Kloster- und Jägerleben Oberbayerns, sowie durch Illustrationen zu Shakespeare (Fallstaffiade) bekannt gemacht.



John Lochhead.
— 1457 —





Ludwig v. Löfftz.
— 1458 —



Hans Looschen.
— 1459 —





Karl Ludwig.
— 1460 —



Seine Motive sind meist in amüsanter Weise aufgefaßt, und ist außer der korrekten Zeichnung auch die prächtige Technik rühmenswert.

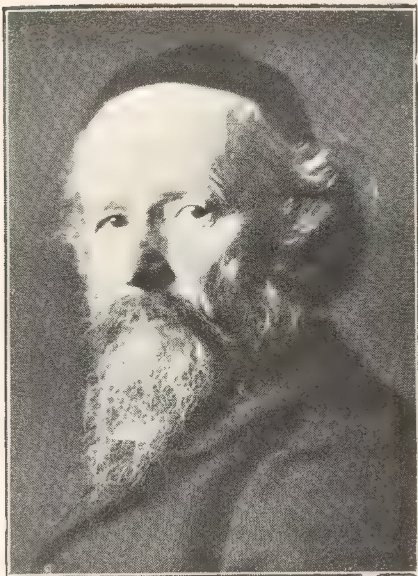
1297. **Gude**, Hans Frederik, Maler, geb. 13. März 1825 in Christiania, Schüler von A. Achenbach und Schirmer in Düsseldorf, nacheinander Lehrer an den Akademien ebenda, zu Karlsruhe und Berlin, wo er noch lebt. Als Landschafts- und Marinemaler nahm er vor etwa 20 Jahren eine der ersten Stellen in Deutschland ein, wozu ihn seine hervorragenden zeichnerischen Qualitäten, der Schwung und die Kraft seines Kolorits und die Feinheit seines Naturempfindens befähigten; die norwegische See, besonders bei ruhiger oder nur leicht bewegter Luft, ist selten schöner gemalt worden. Seine Werke befinden sich in fast sämtlichen Galerien Deutschlands; die Zahl der ihm verliehenen Auszeichnungen beweist seinen Ruhm.

1298. **Günther-Naumburg**, Otto, Aquarellmaler und Illustrator, Professor, Privatdozent an der Technischen Hochschule zu Berlin, geb. 19. September 1859 in Naumburg a. S., erhielt seine Ausbildung bei Chr. Wilberg an der Berliner Kunstakademie. Sein Hauptgebiet sind Aquarellmalereien von Perspektiven und Architekturen und dekorative Wandbilder; zu seinen hervorragendsten Bildern gehören: „Panorama von Potsdam", „Panorama von Danzig", „Idealansicht von Berlin" (Theatercafé in Charlottenburg).

1299. **Guthknecht**, Gustav, Genremaler, Lehrer für Kostüm- u. Waffenkunde an der Berliner Kunstakademie, geb. 30. September 1843 in Berlin, studierte am Berliner Kunstgewerbemuseum und bei dem Historienmaler Bolte, thätig in Friedenau bei Berlin. Von 1889—99 war er artistischer Leiter der Garderobeinspektion am Königl. Theater, gegenwärtig ist er vorwiegend mit Illustrationen kulturgeschichtlicher Art beschäftigt.

1300. **Gysis**, Nikolaus, Maler, geb. 1. März 1842 auf der griechischen Insel Tinos, studierte auf der Akademie in Athen und bei Piloty in München, wo er jetzt als Professor der Akademie lebt. Nachdem er sich mit feinstudierten Genrescenen aus dem Volksleben von Griechenland und Kleinasien („Hühnerdieb", Dresdener Galerie) einen geachteten Namen verschafft hat, ist er in neuerer Zeit mit mehreren größeren allegorisch-monumentalen (Nürnberg, Gewerbemuseum) und dekorativen Werken hervorgetreten, unter denen das Münchener Ausstellungsplakat „Historia" in seiner Art vorbildlich genannt werden kann.

1301. **Habermann**, Hugo, Freiherr v., Maler, geb. 14. Juni 1849 in Dillingen (Bayern), Schüler von Piloty, arbeitete seither in Paris und Brüssel, lebt in München. Vom modernen Sittenbild ausgehend, hat er sich allmählich immer mehr der Darstellung des modernen Weibes zugewandt, dessen dekadente Eleganz er mit


Emil Lugo.
— 1461 —


Henry Luyten.
— 1463 —



eminenter Schärfe der Beobachtung und altmeisterlich breitem Vortrag auf die Leinwand bannt. Die Art seiner Auffassung wie seiner Technik erinnert zuweilen an Velazquez.

1302. **Hagen,** Theodor, Landschaftsmaler, Professor an der Kunstschule zu Weimar, geb. 24. Mai 1842 in Düsseldorf, war Schüler von Oswald Achenbach daselbst. Seine Studienreisen erstreckten sich — mit Ausnahme der Schweiz — nicht ins Ausland, dafür schärfte er den Blick für die Reize heimischer Landschaften und fand in Westfalen, am Rhein, in der Eifel, an der Lahn und an der Ilm die glücklichsten Motive. Aus der großen Zahl seiner Werke, die er neben seiner erfolgreichen Lehrthätigkeit schuf, nennen wir besonders: „Alte Stadt" in der Dresdener Galerie, „Alpenlandschaften" in den Galerien zu Hannover und Breslau und „An der Ilm" auf der Pariser Weltausstellung 1900.

1303. **Hahn,** Hermann, Bildhauer, geb. 28. November 1868 in Kloster-Veilsdorf (Sachsen-Meiningen), studierte in München bei Rümann, erregte zuerst durch seine höchst individuell behandelten Bronzestatuetten „Adam und Eva" (Glyptothek, München) Aufsehen, deren schlichter, bedeutender Stil in mehreren monumentalen Arbeiten (Moltke in Chemnitz, Sommer in Rudolstadt, Liszt in Weimar) wiederkehrt. Ein Talent, dessen Porträtbüsten besonders vielversprechend erscheinen.

1304. **Haider,** Karl, Maler, geb. 6. Februar 1846 in München, wo er die Akademie besuchte, empfing besondere Anregungen durch die klassischen Meister Italiens, lebt jetzt in Schliersee. H. hat sich durch seine technisch etwas sonderbaren, aber groß und ausdrucksvoll gesehenen Landschaften („Abend", Münchener Pinakothek) die warme Verehrung einer kleinen künstlerischen Gemeinde erworben.

1305. **Halm,** Peter, Radierer, geb. 14. Dezember 1854 in Mainz, Schüler von Raab und Löfftz in München, wo er jetzt als Professor an der Akademie wirkt. Mit ausgezeichneten Reproduktionen nach älteren und neueren Meistern, sowie landschaftlichen Originalradierungen hat sich H. einen Platz unter unsern geschätztesten Griffelkünstlern gesichert.

1306. **Hamilton,** James Whitelaw, geb. 1860 in Glasgow, bildete sich während eines dreijährigen Aufenthaltes in Paris weiter aus, lebt in Helensburgh (Schottland). Seinen fein empfundenen Landschaften („Herbstträumerei", „Schottisches Fischerdorf" in der Münchener Pinakothek u. a.) sind die charakteristischen Züge der schottischen Naturschilderung, der weiche, dekorativ verschmolzene Ton und die Anspruchslosigkeit des Motives in hohem Grade eigen.

1307. **Hänisch,** Alois, Landschaftsmaler, geb. 31. März 1866 in Wien, war Schüler der Münchener Akademie unter N. Gysis und L. von Löfftz und ist daselbst thätig. Von seinen frisch und leuchtend ge-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



W. Y. Macgregor.
— 1466 —



Fritz Mackensen.
— 1467 —



malten Landschaften seien besonders genannt: „Das Thal", „Isarlandschaft", „Aus Landshut", „Deutsche Landschaft", „Der Platzregen" (letzteres auf der Pariser Weltausstellung 1900).

1308. Harburger, Edmund, Maler und Zeichner, geb. 4. April 1846 in Eichstätt, Schüler von Lindenschmit in München, ist einer der ausgezeichnetsten Illustratoren der „Fliegenden Blätter", für die er eine ungezählte Menge oft etwas derber humoristischer Bilder geliefert hat. Von seinen originellen Oelgemälden kamen zwei in die Münchener Pinakothek.

1309. Harpignies, Henri, Maler, geb. 28. Juli 1819 in Valenciennes, studierte bei Achard in Paris, widmete sich der Darstellung der italienischen („Abend in



Harro Magnussen.
— 1469 —



Bernhard Mannfeld.
— 1471 —




Ludwig Manzel.
— 1472 —




Carl Marr.
— 1473 —

der Campagna", Luxembourg) und seiner heimischen Landschaft („Das Thal der Aumance", ebenda), in der er es durch ein feines poetisches Empfinden und koloristische Begabung zu hoher Vollendung brachte. Auch mit Aquarellen und einigen Radierungen errang der Künstler, der jetzt in Paris lebt, Erfolg.

1310. Harrach, Ferdinand, Graf, Maler, geb. 27. Februar 1832 in Rosnochau (Oberschlesien), erhielt seine Ausbildung in Weimar bei Pauwels und Ramberg, machte die Kriege von 1866 und 1870/71 mit, lebt jetzt in Berlin. Auf den Gebieten der Landschaft, der Historie („Gefangennahme Luthers", Breslau), der Kriegsgeschichte („Moltke vor Paris"), des Porträts und der biblischen Geschichte („Versuchung Christi") hat sich der Künstler bethätigt; seine Schöpfungen sind mehr

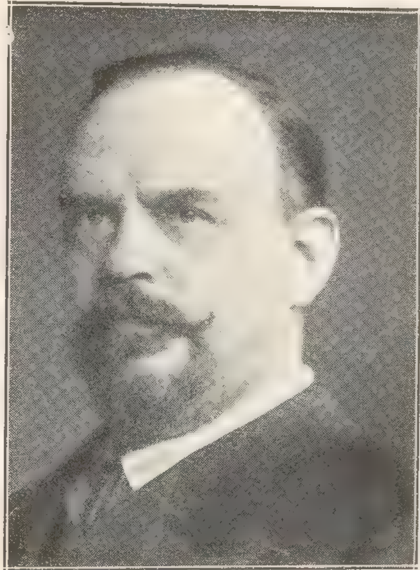

Ferdinand Melly.
— 1479 —




Ad. v. Menzel.
— 1480 —



F. P. ter Meulen.
— 1483 —



Hans Meyer.
— 1487 —

durch die gewissenhafte Zeichnung als durch koloristischen Reichtum bemerkenswert.

1311. Hartmann, Carl, Maler, geb. 15. Juli 1861 in Heilbronn, Schüler von Grünenwald, Friedr. Keller und Schraudolph in Stuttgart, jetzt in München ansässig, erregte zuerst durch die koloristisch hervorragende Scene „Adam und Eva" (jetzt Pinakothek, München) Aufsehen; auch weiterhin hat sich der Künstler mit besonderem Glück in der Wiedergabe des menschlichen Körpers versucht (Faust-Vision).

1312. Hartwich, Hermann, Maler, geb. 8. Juli 1853 in New York, Schüler von Diez und Löfftz in München und nach weiten Studienreisen in Tirol, Italien, Belgien, Holland, Paris, England und Nordamerika jetzt in München thätig. Er malt Figuren- und Landschaftsbilder, Tierstücke und Porträts, und zu den besten seiner Werke zählen: „Unter den Oliven", „Auf dem Heimwege", „Bleicherinnen am Gardasee", „Siesta", „Kartoffelernte", „Die letzte Fuhre", „Im frühen Lenze".

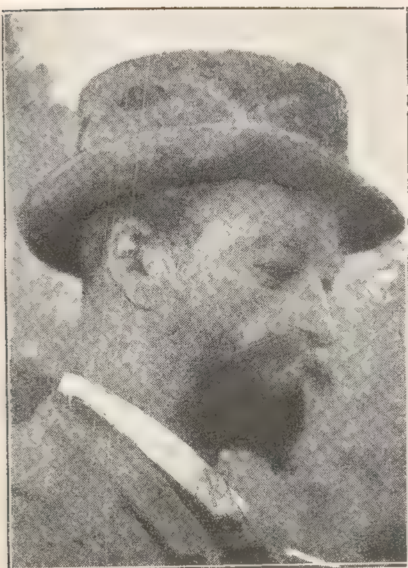
1313. Hartzer, Carl Ferdinand, Bildhauer, geb. 22. Juni 1838 in Celle (Hannover), Schüler von Widemann in München und hauptsächlich von Hähnel in Dresden, lebt in Berlin. H. ist der Schöpfer einer Reihe trefflich charakterisierter und gut aufgebauter Denkmäler (Thaer in Celle, Marschner in Hannover, Spohr in Kassel, Mitscherlich in Berlin u. v. a.); seine Gruppe „Amor mit der Maske", die er in Marmor und Bronze mehrfach wiederholte, ist außerordentlich bekannt geworden. Auch mehrere vorzügliche Porträtbüsten (Langenbeck, Jhering, Waitz u. a.) verdanken wir ihm.

1314. Hasemann, Wilhelm, Genre- und Landschaftsmaler, geb. 16. September 1850 in Mühlberg a. d. E., studierte auf der Berliner Kunstakademie, später in Weimar unter Gussow und Hagen. Sein Studienfeld ist Thüringen und der Schwarzwald, wo er die Anregungen zu seinen gemütvollen ländlichen Genrebildern und Landschaften fand. Auch als Illustrator war er früher mit Erfolg thätig; von ihm die Illustrationen zu Auerbachs „Lorle", Theodor Storms „Immensee", Hansjakobs „Der Vogt auf Mühlstein" und in dem Prachtwerk „Bilder aus dem Schwarzwald". Der Künstler lebt in Gutach im badischen Schwarzwald.

1315. Hassam, Childe, Maler, geb. 17. Oktober 1859 in Boston, studierte bei Boulanger und Lefèbvre in Paris, lebt in New York. Unter seinen landschaftlichen und figürlichen Gemälden — er bevorzugt Stadt- und Straßenansichten mit Staffage — sei die „Plaza Centrale, Havana" genannt; der Impressionismus seines malerischen Stiles hält sich in wohlabgemessenen Grenzen.

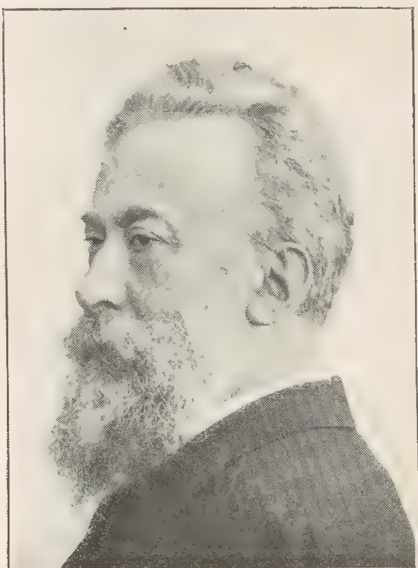
1316. Haug, Robert, Maler, geb. 27. Mai 1857 in Stuttgart, studierte an der dortigen und dann an der Münchener Akademie, ist jetzt Professor an der Kunstschule seiner Vaterstadt. Scenen aus dem Soldaten- und Volksleben der deutschen

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



C. Th. Meyer-Basel.
— 1488 —





Paul Meyerheim.
— 1489 —

Befreiungskriege, sind es, die er vor allem malt: ein junger Offizier, der im beschneiten Walde von seinem Mädchen Abschied nimmt (Münchener Pinakothek), eine Reiterfeldwache, die im fahlen Lichte des Frührots das dumpfe Gefühl der nahenden Schlacht überkommt (Dresdener Galerie), die ersten preußischen Soldaten, die nach heißem Marsche den Rhein begrüßen — die psychologische wie die landschaftliche und die zeitgeschichtliche Stimmung ist stets mit gleicher Meisterschaft getroffen, der koloristische Zusammenhalt mit den feinsten Mitteln des modernen Pleinarismus erzielt.

1317. Havenith, Hugo, Maler, geb. am 12. April 1853 in London, anfänglich Architekt, trat dann zur Malerei über, in welcher er seine Ausbildung bei Professor Löfftz und Diez in München erhielt, lebt jetzt in München. Seine Genrebilder, vor allem die aus dem Kinderleben, haben durch ihre liebenswürdige Auffassung viel Beifall gefunden.

1318. Hecht, Karl Wilhelm, Holzschneider und Radierer, geb. am 28. März 1843 in Ansbach (Bayern), erhielt seine Ausbildung bei Döring in Nürnberg und J. J. Weber in Leipzig, studierte außerdem auf der Kunstschule zu Nürnberg und der Akademie in München; ist jetzt Professor an der Kunstgewerbeschule und Leiter des xylographischen Ateliers der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien. H. hat sich durch eine Anzahl ausgezeichneter Blätter nach klassischen Gemälden und Porträts einen Platz in der ersten Reihe unserer Reproduktionskünstler gesichert.

1319. Hedinger, Elise, Malerin, geboren am 3. Juli 1854 in Berlin, genoß ihre Ausbildnug bei Gussow in Berlin und Fondre in Paris, lebt in Berlin. Sie hat eine Anzahl feinstudierter holländischer Landschaften gemalt und sich auch in Stillleben und Interieurs als geschmackvolle Künstlerin bewiesen.

1320. Hees, Gustav Adolf van, Marinemaler, geb. 12. Juli 1862 in München, Schüler der Münchener Akademie unter Gabriel Hackl, Nikolaus Gysis und Wilhelm von Diez. Seine Studienreisen führten ihn nach Italien, in den Jahren 1890—95 regelmäßig nach Chioggia bei Venedig (wo auch das schöne Bild: „In den Lagunen Chioggias" entstand), später nach Ungarn und Dalmatien. In früheren Jahren malte er Stillleben und kleine Genrebilder, seit 1885 widmet er sich der Darstellung des Marinelebens, besonders des Segelsports. Von ihm die Bilder: „Seeschlacht zwischen Spanien und Schweden" und „Empfang Kaiser Wilhelms II. auf dem Schulschiff „Moltke". Der Künstler wohnt in München.

1321. Heider, Hans von, Maler und Keramiker, geboren am 7. Januar 1867 in München, erhielt bei Heinz Heim in München seine Ausbildung, welche er dann selbst vervollständigte; lebt jetzt in Schon-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Georg Ludwig Meyn.
— 1491 —





Thomas Millie-Dow.
— 1225 —

gau (Oberbayern). Er hat die moderne kunstgewerbliche Bewegung auf dem Gebiete der Keramik in Deutschland mit fördern helfen; seinen Arbeiten ist vor allem eine wundervoll harmonische Färbung eigen.

1322. **Heine**, Thomas Theodor, Maler und Zeichner, geb. 28. Februar 1867 in Leipzig, studierte auf der Düsseldorfer Akademie, entwickelte sich aber in der Hauptsache selbständig. Seit Anfang der neunziger Jahre sah man von ihm auf Ausstellungen Bilder figürlichen und landschaftlichen Genres und Porträts, apart und pikant in Auffassung und Farbe; namentlich die große Berliner Ausstellung 1893 brachte eine ganze Kollektion, darunter „Der Angler", „Waldbach", „Moorland-



Otto Modersohn.
— 1492 —





Giulio Monteverde.
— 1494 —



Thomas Morton.
— 1495 —





Hugo Mühlig.
— 1496 —

schaft", „Eine Exekution". Später wandte er sich immer mehr der Zeichnung zu und machte sich weitbekannt durch seine eminent wirksamen, geistvoll entworfenen Plakate, ferner durch die fein karikierten Zeichnungen für die „Fliegenden Blätter" und die politisch-satirischen Illustrationen für den „Simplicissimus". Neuerdings malte er die Bilder „Frühlings Erwachen" und „Wolken, die vorüberziehn" und zeichnete Illustrationen für die Zeitschrift „Die Insel". Der Künstler wohnt in München.

1323. **Hellmer,** Edmund, Bildhauer, geb. am 12. November 1850 in Wien, wo er auch seine Ausbildung erhielt, die er durch Studienreisen in Italien und Paris erweiterte; wirkt jetzt als Professor an der Akademie in Wien. Dort hat er an einer



Henry Muhrmann.
— 1497 —





Joh. Alb. Neuhuys.
— 1500 —


Adelbert Niemeyer.
— 1503 —


R. B. Nisbet.
— 1504 —



Reihe von Monumentalgebäuden den plastischen Schmuck ausgeführt (Justizpalast, Hofmuseen, Rathaus, Universität); sein Hauptwerk ist die wirkungsvoll komponierte Giebelgruppe am Parlament: „Kaiser Franz Joseph verleiht die Verfassung".

1324. **Hellwag**, Rudolf, Maler, geb. am 14. September 1867 in Innsbruck, begann seine Studien 1885 in Karlsruhe. Von 1889 ab unternahm er größere Reisen nach Aegypten, Nordamerika, Schweden, England, Italien, Istrien, Dalmatien und Frankreich und lebt jetzt in St. Ives (England). Aus seinen Landschaften und Marinestücken spricht ein starkes Temperament, die technische Ausführung ist breit und sicher.

1325. **Hendrich**, Hermann, Maler, geb. am 31. Oktober 1856 in Heringen, studierte bei Wenglein in München und Bracht in Berlin, wo er jetzt lebt. Seine Studienreisen führten ihn hauptsächlich nach dem Norden, wo er die Motive für seine der nordischen Mythologie entnommenen Bilder sammelt. Die starke Phantastik und oft große poetische Kraft seiner Werke, in denen er mit Vorliebe Scenen aus den Opern R. Wagners schildert, schlägt manchmal in äußerliches Pathos und schwächliche Empfindelei um.

1326. **Hengeler**, Adolf, Maler, geb. am 11. Februar 1863 in Kempten, studierte in München und ist seit 15 Jahren Zeichner für die „Fliegenden Blätter", schafft aber auch Bilder, von welchen der „Hornbläser" für die Pinakothek in München angekauft wurde. Das Wesen seines Humors beruht auf einer grotesken Uebertreibung der charakteristischen Züge in der Wirklichkeit. Besonders amüsant sind auch seine Tierdarstellungen aus der Fabel- und Märchenwelt.

1327. **Henningsen**, Erik, Maler, geb. in Kopenhagen und Schüler der dortigen Akademie, ist einer der Hauptvertreter der jüngeren dänischen Historienmalerei; im Besitze einer virtuosen Kunst der Komposition, versteht er durch die Klarheit und Frische des Kolorits und den Ernst des physiognomischen Ausdrucks seinen Darstellungen aus dem Volksleben unsrer und der vergangenen Zeit den Wert reifer, in ihren künstlerischen Qualitäten stets gleich achtungswerter Schöpfungen zu verleihen. Sein Hauptwerk sind die großartigen Fresken in der Universität zu Kopenhagen.

1328. **Henseler**, Ernst, Maler u. Illustrator, geb. 27. September 1852 in Wepritz bei Landsberg a. W., studierte in Berlin und bei Gussow, Alb. Bauer und Brendel in Weimar, ist jetzt Lehrer an der Technischen Hochschule und am Kunstgewerbemuseum zu Berlin. H. hat neben einer großen Anzahl realistisch aufgefaßter Scenen aus dem Land- und Familienleben und Porträts geschichtliche Illustrationen für Velhagen und Klasings Jugendschriften geschaffen.

1329. **Henze**, Robert, Bildhauer, geb.

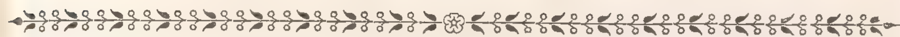


August Noack.
— 1507 —





Ernst Noether.
— 1508 —



8. Juli 1827 in Dresden, dort Schüler von Schilling und Hähnel und daselbst ansässig, schuf als sein Hauptwerk die noch ganz klassizistisch empfundene Figur der Germania auf dem Altmarkt zu Dresden; vortrefflich in ihrer Art ist die Statue der Kurfürstin Anna an der Annenkirche ebenda. H. lebt in Dresden.

1330. Herbst, Thomas Ludwig, Maler, geb. 27. Juli 1850 in Hamburg und thätig daselbst. Er fand seine Ausbildung bei Steffeck in Berlin und Verlat in Weimar, dann auf Studienaufenthalten in Paris, München, Holland und Italien. Er ist gleich Liebermann ein entschiedener Freilichtmaler. Die Motive entnimmt er ausschließlich der Umgebung Hamburgs; gewöhnlich ist es ein Naturausschnitt mit Menschen und Tieren, bisweilen malt er auch Porträts im Freilicht.

1331. Herkomer, Hubert von, Maler und Radierer, geb. 26. Mai 1849 in Waal (Bayern), kam schon als Kind nach England, studierte dort und dann auf der Münchener Akademie die Malerei, lebt auf seinem Landsitz Bushey Herts in der Nähe von London. Nachdem H. anfangs in Genrescenen („Tod des Wilderers" u. a.) eine große Tiefe der Charakterisierung offenbart hätte, feierte er 1886 auf der Berliner Ausstellung einen ungeheuern Triumph mit mehreren eigenartig aufgefaßten und elegant gemalten Porträts, von denen das der schönen Miß Grant („Dame in Weiß") weltberühmt wurde. Die Bildnismalerei blieb auch noch weiterhin seine eigentliche Domäne, obwohl er auch in Landschaften und figürlichen Scenen, besonders als Aquarellist, excellierte. H., als Künstler und Mensch eine ebenso vielseitig begabte wie individuelle Erscheinung, schuf in einem selbsterfundenen Verfahren meisterhafte Radierungen, und hat sich auch in der dekorativen Plastik mit Erfolg versucht.

1332. Herrmann, Hans, Maler, geb. 8. März 1858 in Berlin, studierte dort bei Gussow und Wilberg und in Düsseldorf bei Dücker, lebt jetzt in Berlin. Mit virtuosem technischen Können und außergewöhnlich feinem malerischen Empfinden ausgestattet, macht H. aus jedem seiner landschaftlichen Bilder — er wählt hauptsächlich die holländischen Städte mit ihren Grachten und roten Ziegelhäusern — ein kleines Meisterstück der Luftperspektive; eines seiner besten Werke ist die „Alte holländische Stadt" in der Dresdener Galerie.

1333. Hertel, Albert, Maler, geb. 19. April 1843, Schüler der Akademie in Berlin, Franz-Drebers in Rom und O. Achenbachs in Düsseldorf, jetzt in Berlin ansässig, ist einer der Hauptmeister der italienischen Landschaft in Deutschland, deren Reize mit aller Farbenglut der Wirklichkeit aus seinen Gemälden wiederstrahlen. Der „Sturm bei Nervi" (Berliner Nationalgalerie) ist ein vortreffliches, großzügiges Beispiel seiner Kunst. Auch mit Wandgemälden im Berliner Rathaus und einem

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Max Nonnenbruch.
— 1509 —



Reinhold Norstedt.
— 1512 —

Panorama von Gastein (Hygiene-Ausstellung), sowie dekorativen Stillleben hat sich H. hervorgethan.

1334. Herter, Ernst, Bildhauer, geb. 14. Mai 1846 in Berlin, Schüler von Fischer, Bläser und Alb. Wolff in Berlin, lebt jetzt dort als Professor an der Akademie. Unter seinen zahlreichen Arbeiten, die eine tüchtige formale Begabung, aber keine besonders starke persönliche Eigenart verraten, seien der klassizistische „Sterbende Achill" (Berliner Nationalgalerie), die Helmholtzstatue in Berlin und das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Holtenau, sowie der vielbesprochene Loreleibrunnen (Heine-Denkmal) für New York hervorgehoben.

1335. Herterich, Ludwig, Maler, geb. 13. Oktober 1856 in Ansbach, Schüler von



Adolf Oberländer.
— 1514 —



Hermann Obrist.
— 1515 —



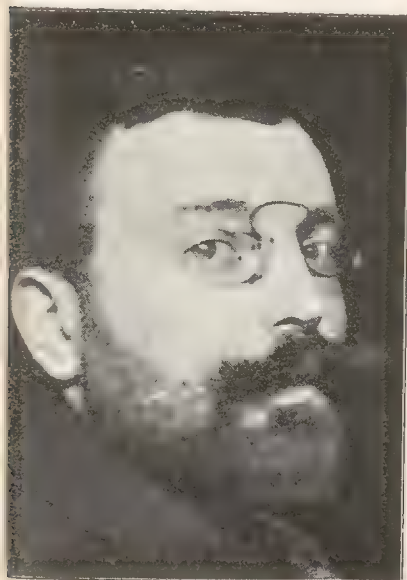
Georg Oeder.
— 1516 —



Hans Olde.
— 1518 —

Diez in München, war Professor an der Akademie in München, welche Stellung er nach mehrjähriger gleicher Thätigkeit in Stuttgart jetzt wieder inne hat. Den ersten großen Erfolg errang er mit dem ausgezeichneten Bilde: „Johanna Stegen, die Heldin von Lüneburg"; im weiteren Verlauf seiner künstlerischen Entwicklung wurde seine Technik immer breiter und pastoser, sein koloristisches Empfinden einheitlicher und eigenartiger, so daß Werke wie der „Hl. Georg" (München, Pinakothek) zu den hervorragendsten Schöpfungen der modernen geschichtlichen Stimmungsmalerei gerechnet werden müssen. Der grünliche Gesamtton, den der Meister jetzt bevorzugt („Ophelia", „Am Spinett") verleiht seinen Bildern einen ganz besonderen poetischen Reiz.

1336. Herzog, Louis, Maler, geb. 15. Oktober 1870 in Ludenberg (Preußen).



Ernst Oppler.
— 1519 —



Fritz Overbeck.
— 1522 —



J. A. R. C. Palmié.
— 1524 —



William Pape.
— 1525 —

studierte zuerst in Philadelphia bei Hermann Herzog, später in Düsseldorf bei E. Dücker, wo er sich niederließ. In pastosen, breiten Tönen von oft starker koloristischer Kühnheit malt er die See, das Leben am Strand und die Erscheinungen der Atmosphäre; seine Landschaften sind meist von überraschender Echtheit der Stimmung.

1337. **Hetze,** Bruno Paul, Maler, geb. 11. September 1866 in Chemnitz, ausgebildet unter Herterich und W. von Diez in München und auf Studienreisen in Italien, ist jetzt in München thätig. Er malt Porträts und Landschaften; unter letzteren müssen die poetischen und modern empfundenen Abend- und Herbststimmungen besonders hervorgehoben werden.

1338. **Heupel,** Ludwig Wilhelm, Historienmaler und Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf, geb. am 20. Juni 1864 in Siegen (Westfalen), erhielt seine Ausbildung auf der Kunstgewerbeschule zu Düsseldorf und auf der Münchener Akademie unter Löfftz und Liezen-Mayer. Außer Historienbildern (z. B. Altarbild „Auxilium christianorum" für Dettelbach) malt er auch Porträts, Landschaften mit Architektur und Stilleben.

1339. **Hierl-Deronco,** Otto, Maler, geb. 28. Juli 1859 in Memmingen (Schwaben). studierte bei Diez in München, wo er jetzt lebt. Sowohl in Historienbildern (Verhaftung Ludwigs XVI. in Varennes), wie in Genrescenen und Porträts hat sich H.-D. als ein Künstler von sympathischer Eigenart bewiesen.

1340. **Hildebrand,** Adolf, Bildhauer, geb. in Marburg, am 6. Oktober 1847, studierte zuerst bei Kreling in Nürnberg und bildete sich dann selbständig weiter. Bei längerem Aufenthalt in Italien schloß er sich an die Bildhauer des Quattrocento, mehr noch und bald allein an die Antike an, und schuf so eine kleine Anzahl von Idealfiguren, deren Reiz in einer Vereinfachung der Naturform und einer ungesuchten Schlichtheit des Aufbaus besteht, bei strengster Beobachtung der anatomischen Gliederung (Adam, Museum in Leipzig; Nackter Jüngling, Berliner Nationalgalerie). Der Monumentalbrunnen am Wittelsbacher Platz in München ist von wunderbarer, streng plastischer Harmonie der Gesamtkomposition. H.s Porträtbüsten sind in der herben, zurückhaltenden Charakteristik zum Teil allerersten Ranges, z. B. Siemens, Joachim. In der vielgerühmten „Luna" überwiegt freilich schon die archaisierende Kühle der Behandlung. Eine kunsttheoretische Schrift H.s „Das Problem der Form", enthält manche feinsinnige Bemerkung.

1341. **Hildebrand,** Ernst, Maler, geb. 8. März 1833 in Falkenberg (Sachsen), Schüler von Steffeck in Berlin, später Akademieprofessor in Karlsruhe und dann in Berlin, wo er noch lebt. Er schuf eine Anzahl Genre- und vor allem mehrere wirkungsvolle Historienbilder (Tullia treibt das Gespann über den Leichnam ihres Vaters) auch Porträts, wie das Kollektivbildnis der Familie Kaiser Friedrichs, stets

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Friedr. Georg Papperitz.
— 1526 —





Ludwig Passini.
— 1528 —

mit glänzendem Kolorit und vortrefflicher Komposition.

1342. Hilgers, Karl, Bildhauer, geb. 17. Januar 1844 in Düsseldorf, wo er bei Wittig an der Akademie seine erste Ausbildung erhielt, lebte dann lange in Rom, Berlin, jetzt in Florenz. Seine Schöpfungen (Muse, Nationalgalerie Berlin, Eva an der Leiche Abels, Genius der Kunst) zeichnen sich durch vornehme, leicht klassizistische Ruhe der Linienführung aus; von ihm stammt auch das schöne Kriegerdenkmal in Düsseldorf.

1343. Hirth du Frênes, Rudolf, Genre- und Porträtmaler, geb. 24. Juli 1846 in Gräfentonna bei Gotha, studierte auf der Münchener Akademie unter Kaulbach und A. von Ramberg, dann auf mehrjährigen Reisen in Holland und Belgien, wohnt jetzt in München. Hauptwerke von ihm sind: „Armenspeisung" und „Allerseelentag" (in amerikanischem Privatbesitz), „Hopfenlese" und „Studienkopf" (Museum zu Breslau), ferner in der Münchener Pinakothek und dem Gothaischen Museum vertreten.

1344. Hitchcock, George, Maler, geb. 1850 in Providence R. I. (U. S. A.), studierte in Paris und Düsseldorf und bereiste verschiedentlich Europa, bis er sich in Egmond a. d. Hoef (Holland) niederließ. Im Stile des Pleinairismus mit voller Beherrschung der Technik bewältigt er gern das farbige Problem der in glühender Sonne strahlenden Hyazinthenfelder um Harlem (Dresdener Galerie); auch in biblischen Scenen (Flucht nach Aegypten) hat er sich mit Erfolg versucht.

1345. Hitz, Dora, Malerin, geb. 30. März 1856 in Altdorf b. Nürnberg, studierte bei Lindenschmit in München, später in Paris bei E. Carrière, lebte eine Zeitlang in Rumänien, wo sie für die Königin Elisabeth im Schlosse zu Sinaia malte und illustrierte, später in der Bretagne, jetzt in Berlin. Gestützt auf ihr bedeutendes und wohlgeschultes Können, erwarb sie sich mit Porträts und figürlichen Darstellungen, anfangs im Geiste eines energischen Impressionismus, bald einen guten Ruf, ihre Farbengebung ist stets vornehm und individuell.

1346. Hoch, Franz Xaver, Maler, geb. 25. Mai 1869 in Freiburg i. Br., Schüler von Schönleber in Karlsruhe, bewies in mehreren Landschaftsbildern ein feines Verständnis für die Schönheiten der heimischen Natur; eines seiner Werke kam in die Münchner Pinakothek.

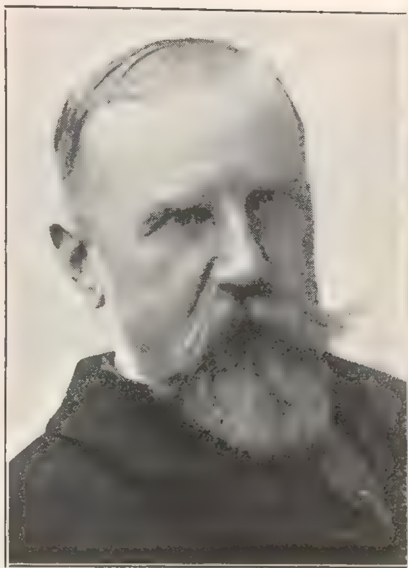
1347. Hochmann, Franz, Maler, geb. 17. Januar 1861 in Dresden, studierte bei Brendel in Weimar und Baisch in Karlsruhe, lebt jetzt in Dresden. Er errang sich mit vielen Landschafts- und Tierbildern, die meist ebenso flott gemalt wie gut beobachtet sind, verschiedene Auszeichnungen, u. a. auch einen Platz in der Münchner Pinakothek („Wintersonne").

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Eilif Petersen.
— 1532 —





Hans Petersen.
— 1533 —

1348. Hoecker, Paul, Maler, geb. 11. August 1854 in Oberlangenau (Schlesien), studierte in München bei Diez, lebte lange in Holland, Italien, war dann Professor an der Münchner Akademie, hat jetzt seinen Wohnsitz in Rom. In seinen Werken, figürlichen Scenen in der Landschaft oder im geschlossenen Raum, meist mit irgend welchen Lichteffekten, streift er manchmal das Lyrische; die Sicherheit der koloristischen Haltung und die Tiefe der Empfindung macht Bilder wie „Ave Maria" (Münchner Pinakothek), „Die Nonne", „Die Wundmale" zu malerischen Meisterwerken.

1349. Hölzel, Adolf, Maler, geb. 13. Mai 1853 in Olmütz, studierte in Wien und dann in München bei Diez, lebt seit 12 Jahren in Dachau, wo er eines der befähigtesten Mitglieder der Künstlerkolonie ist. Die Landschaft dort, besonders im

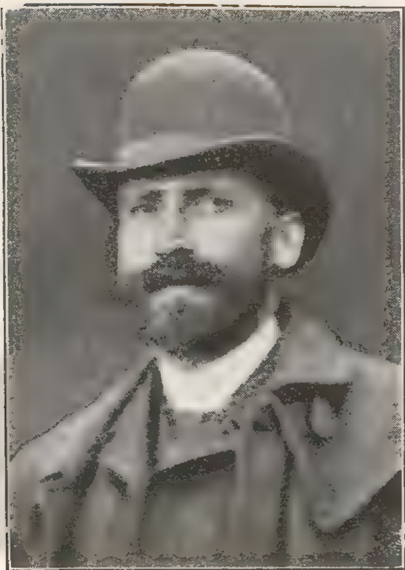


Filiberto Petiti.
— 1534 —





Max Pietschmann.
— 1536 —



Max Pitzner.
— 1538 —





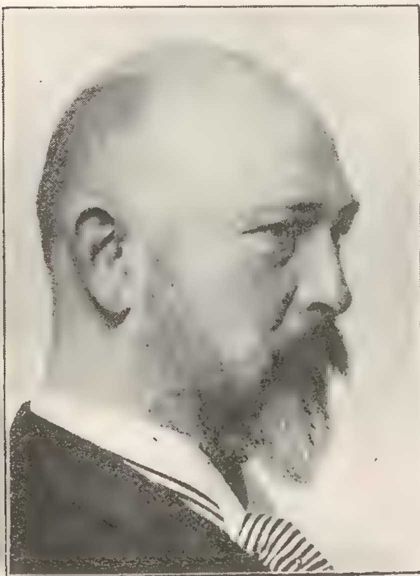
Peter Pöppelmann.
— 1540 —

Winterkleid, hat er des öfteren mit außerordentlicher Stimmungskraft dargestellt.

1350. **Hoeniger**, Paul, geb. 9. März 1865 in Berlin, studierte dort und in München, malte mehrere Scenen aus dem modernen Großstadtleben („Am Spittelmarkt"), sowie treffliche Porträts.

1351. **Höppener**, Hugo (Fidus), Zeichner, geb. 8. Oktober 1868 in Lübeck, Schüler von K. W. Diefenbach und N. Gysis in München, jetzt in Berlin ansässig, hat sich durch anmutige, symbolistisch gefärbte Zeichnungen, vor allem des nackten menschlichen Körpers, für Zeitschriften (Jugend, Pan) und Gedichtsammlungen bekannt gemacht.

1352. **Hösel**, Erich, Bildhauer, geb. 5. April 1869 in Annaberg (Sachsen), Schü-

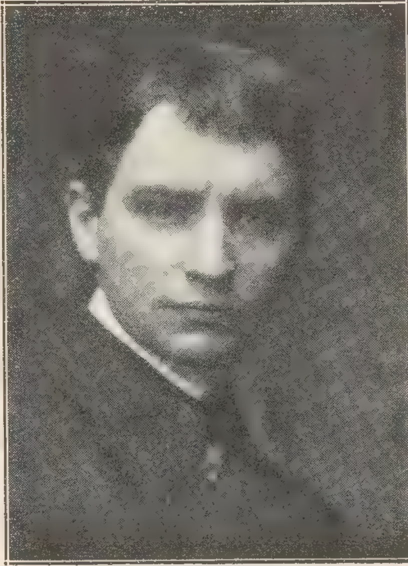


Hermann Prell.
— 1542 —





Arnold Priestman.
— 1543 —



Otto Propheter.
— 1544 —



Wilhelm Räuber.
— 1546 —

ler von Diez in Dresden, errang mit der lebensgroßen Reiterfigur eines Hunnen, einer prächtigen, frischen Arbeit, 1896 den ersten Erfolg; bereiste dann Kleinasien, von wo er eine Anzahl realistischer Figuren aus dem Volksleben mitbrachte, und lebt jetzt als Lehrer an der Kunstakademie in Cassel.

1353. **von Hoeßlin,** George, Maler, geb. 20. März 1851 in Budapest (von deutscher Abkunft), wurde in Amerika erzogen und zum Kaufmann bestimmt, kam mit 20 Jahren nach München, wo er kurze Zeit die Kunstakademie besuchte. Dann bildete er sich in Italien weiter, in der Hauptsache als Autodidakt. Sein eigentliches Gebiet ist die allegorische Darstellung, z. B.: „Sehnsucht", „Der deutsche Friede", „Adagio Consolante", „Alma Mater", „Der Engel des Todes", „Pandora"; in den letzten Jahren malte er auch italienische Landschaften, wie: „Die Felsen der Medusa", „Villa Spinola". Mehrere seiner Bilder sind musikalischen Inhalts. Der Künstler wohnt in München.

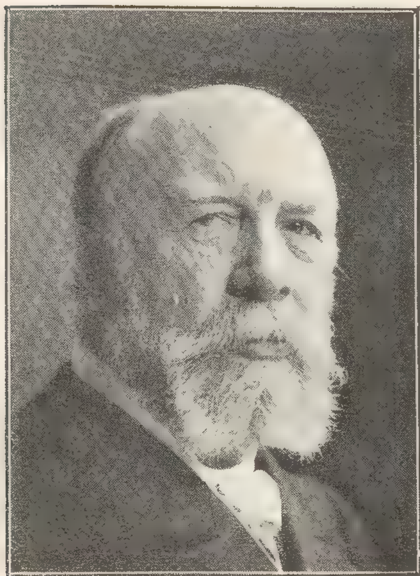
1354. **Hoffmann,** Ludwig, Architekt, Baurat, geb. am 31. Juli 1852 in Darmstadt, studierte in Cassel und Berlin und wurde weiteren Kreisen zuerst durch seinen Sieg mit dem Konkurrenzentwurfe für den Ausbau der Berliner Museen bekannt. Im Jahre 1885 entwarf er zusammen mit dem norwegischen Architekten Peter Dybwad (jetzt in Leipzig) den Plan für das Reichsgerichtsgebäude, erhielt den I. Preis und leitete in den Jahren 1887—95 die Ausführung dieses seines Hauptwerkes und eines der genialsten deutschen Monumentalbauten der Gegenwart überhaupt. Im Jahre 1897 wurde er als Stadtbaurat nach Berlin berufen.

1355. **Hofmann,** Heinrich, Maler, geb. 19. März 1824 in Darmstadt, Schüler von Schadow in Düsseldorf, lebte in Darmstadt, Rom und seit 1862 dauernd in Dresden, wo er Professor an der Akademie war. Seine noch unter Cornelius' Einfluß stehenden Historienbilder, mehr noch seine Darstellungen aus dem Neuen Testament, glatte, süßliche Arbeiten, haben ihn beim großen Publikum ungemein beliebt gemacht.

1356. **Hofmann,** Ludwig v., geb. 17. August 1861 in Darmstadt, studierte in Dresden, Karlsruhe und Paris, lebt jetzt abwechselnd in Berlin und Rom. Er ist der Kolorist des Neu-Idealismus, ein Künstler, aus dessen Gemälden eine rauschende Kaskade subjektiv empfundener, funkelnder und schwirrender Farbennüancen bricht, der Maler der heiteren, antikisch sinnenfrohen Lebenslust und des lachenden Optimismus, der Dichter einer Märchenwelt von magischem Reiz, wo weiße Mädchenleiber sich in saphirnen Seen baden und Blumen von tropischer Ueppigkeit unter phantastisch geformten Bäumen die goldig leuchtende Wiese bedecken. Seine koloristische Eigenart hat sich auch in rein dekorativen Entwürfen glänzend bewährt.

1357. **Hübner,** Ulrich, geb. 17. Juni

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Karl Raupp.
— 1547 —





René Reinecke.
— 1549 —

1872 in Berlin, Schüler von Carlos Grethe in Karlsruhe, hat in mehreren Landschafts- und Marinebildern, sowie Porträts eine erfreuliche Begabung gezeigt.

1358. **Hummel**, Theodor, Maler, geboren 15. November 1864 in Schliersee, Schüler von Gysis und Löfftz in München, thätig in Dießen am Ammersee. In früheren Jahren malte er vorwiegend figürliche Kompositionen, Porträts und Stillleben, alle sehr fein in Farbe und pikanter Auffassung, seit zwei Jahren widmet er sich ausschließlich der Landschaftsmalerei. Von seinen Bildern nennen wir; „Unter der Thür", „Magdalena am Kreuz", „Abend", „Herbst", „Abendlandschaft" (letzteres auf der Pariser Weltausstellung 1900).

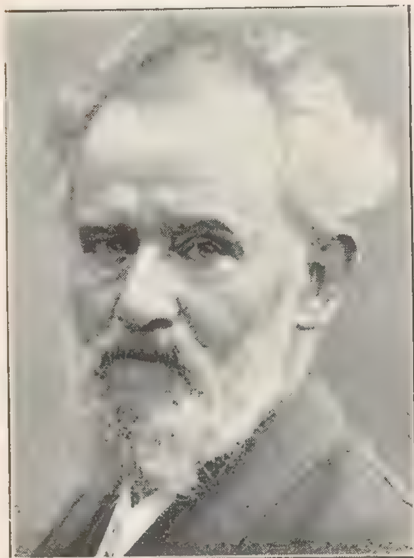
1359. **Hundrieser**, Emil, Bildhauer, geb. 13. März 1846 in Königsberg i. Pr., Schüler von Siemering an der Berliner Akademie, lebt in Charlottenburg. Seine Hauptwerke sind die riesigen Reiterstandbilder Kaiser Wilhelms I. für Coblenz und für das Denkmal auf dem Kyffhäuser, die Lutherstatue für Magdeburg, das Bismarckdenkmal für Bochum, das Standbild der Berolina auf dem Alexanderplatz in Berlin und die Broncefigur Friedr. Wilhelms II. für die Berliner Ruhmeshalle; sein Stil, ein großzügiger Realismus von dekorativem Schwung, sichert allen diesen Schöpfungen eine gute monumentale Wirkung.

1360. **Hynais**, Adalbert, Maler, geb. 14. Dezember 1854 in Wien, erhielt seine Ausbildung dort bei Feuerbach und dann in Paris bei Gérôme, wo er 16 Jahre lebte, ist jetzt Professor an der Kunstakademie in Prag. Die Grazie der Komposition und die hellen farbigen Harmonien, die den dekorativen Wandmalereien der Franzosen, eines Baudry u. a. eigen sind, hat er mit außergewöhnlichem Geschick in seinen Schöpfungen weitergebildet; in Wien (Hofburgtheater), Prag (Vorhang im Nationaltheater u. a.) befinden sich dekorative Gemälde von ihm.

1361. **Jacob**, Julius, Maler, geb. 26. Oktober 1842 in Berlin, anfangs Dekorations- und Theatermaler, wandte sich dann der Landschaft, besonders in seinem Heimatland, der Mark, zu, und arbeitete vor allem in der Architekturmalerei mit vielem Erfolg. Sein Aquarellcyklus: „70 Bilder aus Alt-Berlin" befindet sich in der Nationalgalerie. J., der u. a. auch in der Aula der Techn. Hochschule zu Berlin malte, sowie viele andere größere Aufträge für Wandmalereien ausführte, lebt als Professor an der Techn. Hochschule in Berlin.

1362. **Jacoby**, Louis, Kupferstecher, geb. 7. Juni 1828 in Havelberg, studierte bei Mandel und W. Kaulbach in Berlin, lebte in Rom, Paris, dann lange als Professor an der Akademie in Wien, von wo er 1882 nach Berlin übersiedelte. Unter seinen sorgfältig und feinsinnig behandelten reproduktiven Blättern seien die „Hunnenschlacht" nach Kaulbach, die „Schule von Athen" nach Raffael, die „Hochzeit Alexanders" nach Sodoma hervorgehoben. Auch hat er

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Friedr. Reusch.
— 1554 —





Gustav Richter.
— 1556 —

nach eigenen Zeichnungen eine Reihe trefflicher Porträts gestochen.

1363. Janensch, Gerhard, Bildhauer, geb. 24. April 1860 in Zamborst (Pommern), Schüler von Schaper in Berlin, lebt jetzt als Professor an der Akademie daselbst. Er schuf eine Reihe vornehm charakterisierter Monumentalfiguren (Carstens, Berliner Museum, Bugenhagen in Wittenberg, Gauß in Berlin), Apostel- und Prophetengestalten für die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche und den Dom zu Berlin, mehrere stimmungsvolle Grabdenkmäler und Porträtbüsten.

1364. Jank, Angelo, Maler und Zeichner, geb. am 30. Okt. 1868 in München, Schüler von Löfftz und Höcker an der dortigen Akademie, veröffentlichte in der



Friedr. Moritz Roebbecke.
— 1563 —





Fritz Roeber.
— 1564 —



Alexander Roche.
— 1559 —

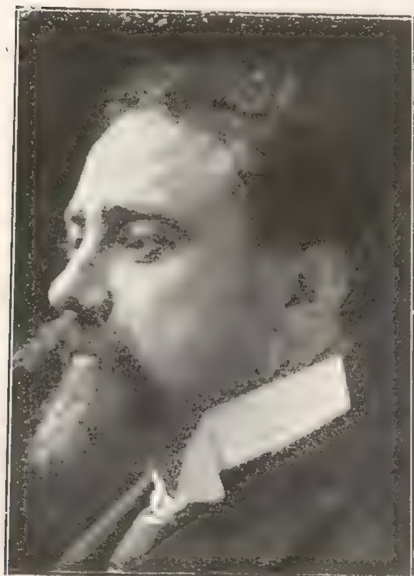




Carl Röchling.
— 1565 —

Zeitschrift „Jugend" eine Menge eigenartig-feinsinniger Illustrationen und zeigte sich in seinen koloristisch-freien Oelgemälden (Die Prinzessin und der Schweinehirt) als ein Künstler von ungewöhnlicher Anmut der Erfindungsgabe. Im Justizpalast zu München war er für die malerische Ausschmückung mit thätig.

1365. **Jansen**, Hendrik Willebrord, Landschaftsmaler, geb. 12. Dez. 1855 in Nymwegen, ausgebildet auf der Reichsakademie in Amsterdam und thätig daselbst. Er ist einer der hervorragenden modernen holländischen Maler und schildert meist Leben und Treiben in den Straßen, auf den Grachten und in den Docks von Amsterdam. Hervorragende Bilder von ihm sind: „Noordermarkt in Amsterdam", „Ein trüber Tag", „Kanal

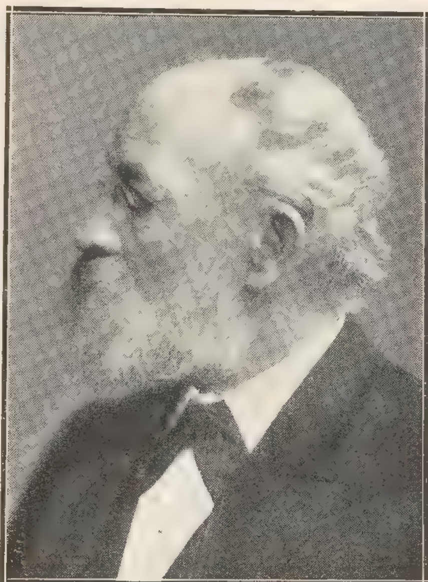


J. L. Rosello.
— 1569 —



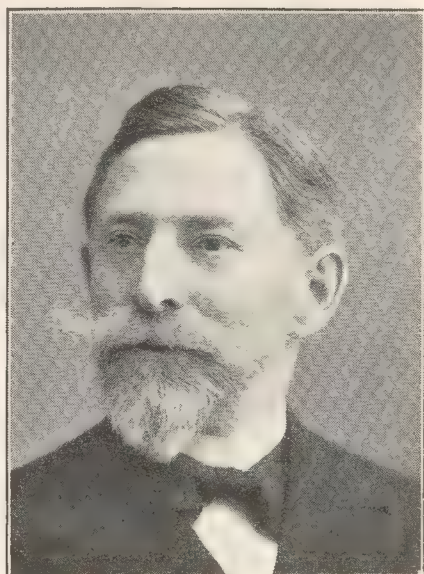


J. G. O. Graf v. Rosen
— 1570 —



Valentin Ruths.
— 1572 —





Carl Saltzmann.
— 1574 —

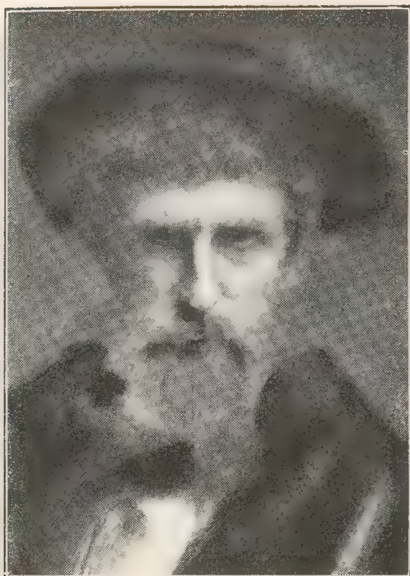
in Amsterdam" und „In den Docks" (auf der Pariser Weltausstellung 1900).

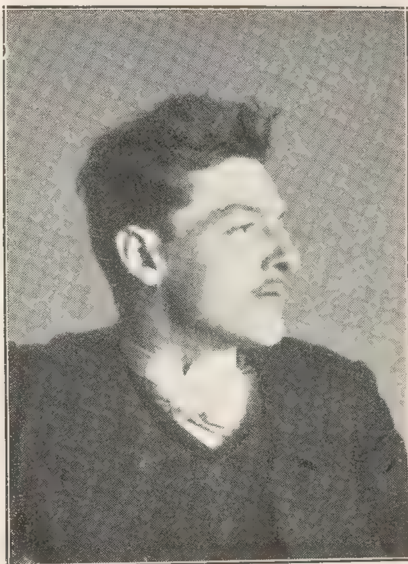
1366. **Janssen**, Karl, Bildhauer, geb. am 29. Mai 1855 in Düsseldorf, Schüler von A. Wittig ebenda, lebte 5 Jahre in Italien, jetzt Professor an der Düsseldorfer Akademie. Von seinen Schöpfungen sei der Monumentalbrunnen vor dem Ständehaus und das Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Düsseldorf, besonders das schöne Grabmonument Poensgen auf dem dortigen Friedhof hervorgehoben.

1367. **Janssen**, Peter, Maler, geb. am 12. Dez. 1844 in Düsseldorf, dort Schüler von Karl Sohn und Bendemann, jetzt Direktor der Akademie seiner Vaterstadt. J. ist der hervorragendste Vertreter der Historienmalerei Düsseldorfer Stils, mit einer außerordentlichen Kenntnis der Zeitgeschichte, besonders des Kostüms, verbindet er eine große Kunst des Aufbaus und auch das Kolorit ist bei ihm meist lebendig und frisch. Seine erste größere derartige Arbeit waren Fresken aus der Geschichte Hermanns des Cheruskers im Crefelder Rathaus; dann malte er noch für die Berliner Nationalgalerie, drei große Schlachtenbilder im dortigen Zeughaus, einen Cyklus, das menschliche Leben, in der Aula der Düsseldorfer Akademie und vor allem eine Reihe vorzüglicher Fresken für das Rathaus in Erfurt.

1368. **Jerace**, Vincent, italienischer Bildhauer und Maler, geboren 5. April 1862 in Polistena (Calabrien), studierte kurze Zeit auf der Akademie zu Neapel, folgte aber in der Hauptsache dem eigenen Drange zur Plastik. Schon als Knabe bildete er einen Esel in Bronze, der vielfach prämiiert wurde. Als Neunzehnjähriger modellierte er die Kolossalfigur eines Löwen, der zum Andenken Garibaldis auf dem Aspromonte aufgestellt wurde. Andere Hauptwerke von ihm sind: Das Monument für die Opfer des Roten Kreuzes (Marmor, Villa Nazionale in Neapel), Marmorfontäne in Camparta, das Denkmal des Admirals Cucca auf dem Kirchhof von Neapel. Gegenwärtig ist er mit der Kolossalstatue des Heilands (in Bronze) für den Ortobeneberg in Sardinien beschäftigt. — Seine Malereien sind meist in Sepia, monochrom, darunter ein großes Bild „Lilis" im kgl. Palast zu Neapel. Der Künstler wohnt in Neapel.

1369. **Jernberg**, Olof, Maler, geb. 23. Mai 1855 in Düsseldorf, wo er bei G. Dücker seine erste Ausbildung erhielt, bereiste Holland und Schweden, studierte weiter in Paris, lebt jetzt als Akademieprofessor in Düsseldorf. Die niederrheinische Landschaft, Feld und Wald, von Wassergräben durchzogen, zerfahrene Straßen, in deren feuchten Gleisen sich der wolkenzerwühlte Himmel spiegelt, der frische Wind, der die Kronen der Eichen zerzaust oder die tiefgelben Halme der Kornfelder zur Erde drückt — das ist Jernbergs eigenstes Darstellungsgebiet,


Leo Samberger.
— 1575 —


Jos. Sattler.
— 1578 —

wo er keinen Rivalen neben sich hat. Von seinen prachtvoll breit und saftig gemalten Bildern, deren Luft und Licht ein überraschendes Leben durchströmt, seien genannt: „In den Feldern" (Münchner Pinakothek), „Zur Erntezeit" (Berliner Nationalgalerie), „Goldner Herbst" (Magdeburger Galerie).

1370. Jettel, Eugène, Maler, geb. am 20. März 1845 in Johnsdorf (Mähren). Schüler von Alb. Zimmermann an der Wiener Akademie, lebt bis 1896 in Paris, wo er sich an die Fontainebleauer Landschaftsmaler wie Rousseau, Daubigny ꝛc. anschloß, jetzt in Wien ansässig. Seine stimmungssicheren Arbeiten (Straße bei Cayenne) brachten ihm manche Auszeichnung.

1371. Ihne, Ernst Eberhard, Architekt, geb. 23. Mai 1848 in Elberfeld, studierte am Polytechnikum in Karlsruhe, der Bauakademie in Berlin und der Akademie des Beaux-Arts in Paris, ist Hofarchitekt des Kaisers in Berlin. Von ihm die Schlösser Hummelshain, Friedrichshof und Primkenau, das Marstallgebäude und das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, viele Privathäuser und Villen, besonders in der Villenkolonie Grunewald; meist in irgend einem historischen Stilcharakter.

1372. Johansen, Viggo, dänischer Genremaler, Lehrer an der Akademie in Kopenhagen, geb. daselbst am 3. Januar 1851 und ausgebildet auf der Akademie seiner Vaterstadt. Er malt kleine Interieurs mit Figuren, Scenen aus dem Familienleben, auch Porträts und staffierte Landschaften. Seine Bilder sah man oft auf den großen deutschen Kunstausstellungen und auch auf der Weltausstellung in Paris 1900 war er mit acht seiner besten Werke vertreten, z. B. „Ein Abend bei mir", „Der Weihnachtsbaum", „Mama erzählt Geschichten".

1373. de Jong, Pieter de Josselin, holländischer Porträt- und Genremaler und Zeichner, geb. 2. August 1861 in S'Oedenrode, ausgebildet unter Verlat auf der Antwerpener Akademie und Alex. Cabanel auf der Ecole des Beaux Arts in Paris, ist jetzt in Wassenaar (Holland) thätig. Sein eigentliches Gebiet sind Porträts und die Darstellung der Arbeit in den Fabriken und auf dem Lande in höchst wirkungsvollem Impressionismus, ferner Originallithographien und Illustrationen. Von seinen Werken seien hervorgehoben: die Porträts der königlichen Familie, das Bild „Die Bittschrift" (Museum zu Gent).

1374. Joris, Pio, italienischer Maler, geb. 1843 in Rom, erhielt seine Ausbildung auf der Akademie di S. Lucca unter A. Vertumni und M. Fortuny und bereiste dann zu Studienzwecken Spanien, Frankreich und Deutschland. Sein Gebiet ist die Historie und das Genre, sowohl in Oelmalerei als in Aquarell.

1375. Irmer, Karl, Maler, geb. am 18. August 1833 in Babitz (Dessau), Schüler von Becker in Dessau und Gude in Düsseldorf, wo er jetzt mit dem Titel eines Anhaltischen Hofmalers lebt. Von

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon."



Karl Scherres.
— 1583 —



J. Scheurenberg.
— 1585 —



seinen zahlreichen, etwas romantisch aufgefaßten Landschaften kam das Gemälde „Diekſee in Holstein“ in die Berliner Nationalgalerie.

1376. Junker, Hermann, Maler, geb. 21. März 1867 in Frankfurt a. M., Schüler von H. Baisch in Karlsruhe, hat in einigen Pferde- und Reiterbildern ein hübsches Talent und gute Schule bekundet.

1377. Kaiser, Richard, Maler, geb. am 13. Aug. 1868 in Magdeburg, studierte auf der Berliner Akademie, bildete sich dann selbst weiter, lebt jetzt in München. K. hat es als Landschaftsmaler, besonders in der Wiedergabe des wolkenbedeckten Himmels, zu großer Meisterschaft gebracht und mit seinen groß aufgefaßten Naturausschnitten viele Erfolge errungen.



H. Schlittgen.
— 1588 —



Matthias Schmid.
— 1589 —.





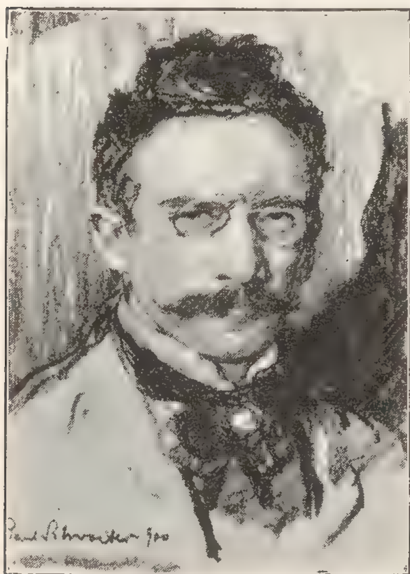
Sascha Schneider.
— 1592 —



Gustav Schönleber.
— 1594 —



1378. **Kalckreuth,** Leopold, Graf v., geb. am 15. Mai 1855 in Düsseldorf, Schüler von Struys in Weimar und Benczur in München, Professor in Weimar, jetzt an der Kunstschule in Stuttgart. Er ist einer unserer kraftvollsten Naturalisten, der besonders als Darsteller des deutschen Bauernvolkes Unvergängliches geleistet hat, ein Künstler von echt deutscher Wucht und Herbigkeit, dem dabei die gesamten technischen Mittel der modernen impressionistischen Schule zu Gebote stehen. Sein Triptychon „Drei Lebensalter", das grandiose „Alter" (Dresdner Galerie) und manche andre mögen das beweisen. Auch in Landschaften und Porträtbildern — unter denen die Scenen aus der Kinderstube hervorgehoben seien — hat sich seine



Paul Schroeter.
— 1596 —

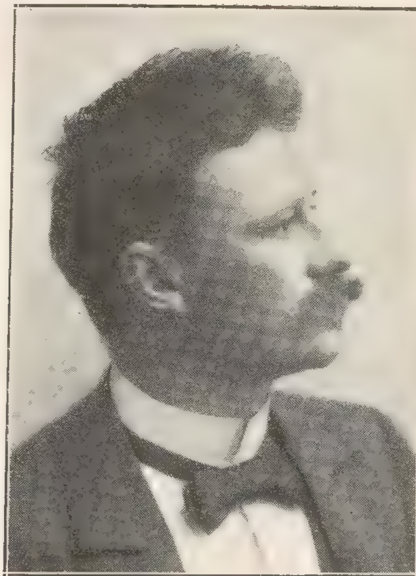


Werner Schuch.
— 1598 —





Paul Schultze-Naumburg.
— 1599 —



E. Schuster-Woldan.
— 1600 —





Kunst aufs glücklichste verkörpert. Der Meister, der jetzt im Zenith seines Schaffens steht, wird die Kunst in der schwäbischen Hauptstadt einer neuen Blüthe entgegenführen.

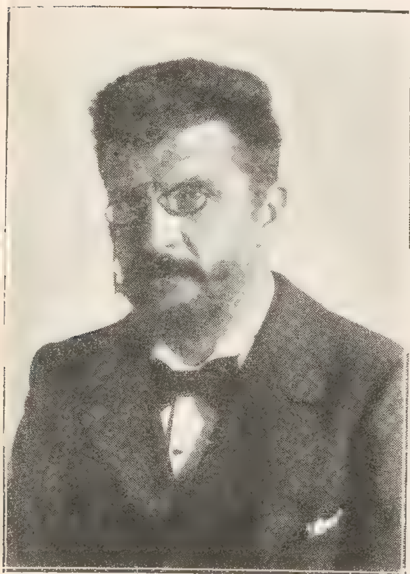
1379. **Kallmorgen,** Friedrich, Maler, geb. am 15. Nov. 1856 in Altona, studierte in Karlsruhe bei Gude, Schönleber und Baisch, wo er jetzt als Professor der Kunstschule lebt. Die Motive seiner Landschaften findet er in Holland, vor allem im Hamburger Hafen, dessen bewegtes Leben, das stets unruhige Wasser, über das der feingraue Nebel huscht, die durcheinanderschießenden oder ruhig sich schaukelnden Schiffe, die Luft, die der Rauch der Dampfer färbt, er mit außerordentlicher Virtuosität im Bilde festhält. Aber auch das mitteldeutsche Hügelland mit seinen grünen Abhängen in der Nähe der badischen Hauptstadt vermag er vollendet darzustellen. Eine ungezählte Menge von Illustrationen, vielfach für Zeitschriften und Lithographieen (Ins Land der Mitternachtssonne) verdanken wir außerdem seiner geübten Hand.

1380. **Kampf,** Arthur, Maler, geb. 26. Sept. 1864 in Aachen, erhielt seine Ausbildung bei Janssen und Ed. v. Gebhardt in Düsseldorf, ist jetzt Professor an der Berliner Akademie. Die Düsseldorfer Historienschule hat in ihm eine glänzende, vielversprechende Blüte getrieben, die Kraft seiner Charakterisierung hat manchmal etwas Altmeisterliches, die Gediegenheit seiner Zeichnung spottet jeder Schwierigkeit. Das Gemälde der Berliner Nationalgalerie: „Prof. Steffens redet zur Volkserhebung 1813" gehört zu den selbständigsten Leistungen der modernen Geschichtsmalerei; in dem Bilde der Münchner Pinakothek, „Kaiser Wilhelm I. auf dem Paradebett", ist die schmerzerfüllte Stimmung ebenso wie die düstere Beleuchtung mit gleicher Kraft wiedergegeben. Wir können von dem Künstler, der zur Zeit mit der Ausmalung des Sitzungssaales im Kreishaus zu Aachen beschäftigt ist, noch Bedeutendes erwarten.

1381. **Kampf,** Eugen, Maler, geb. am 16. März 1861 in Aachen, studierte auf der Akademie in Antwerpen, jetzt in Düsseldorf ansässig. Seinen Werken, Stimmungslandschaften aus Flandern und vom Niederrhein, eignet ein voller, satter Gesamtton und vortreffliche Wiedergabe des Lichtes.

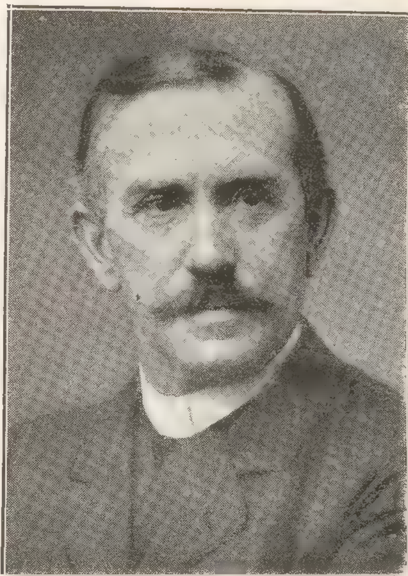
1382. **Kampmann,** Gustav, Maler, geb. am 30. Sept. 1859 zu Boppard am Rhein, Schüler von Schönleber und Baisch in Karlsruhe, lebte in Norddeutschland, München, seit 1890 in Grötzingen bei Karlsruhe. Wir verdanken ihm eine Anzahl Darstellungen des deutschen Waldes, die an Schlichtheit und Stilgröße des Ausdruckes wenig Nebenbuhler haben, besonders auf dem Gebiete des Steindruckes ist er mit vortrefflichen Arbeiten hervorgetreten.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Lothar v. Seebach.
— 1603 —





Karl Seiler.
— 1608 —

1383. Kanoldt, Edmund, Maler, geb. am 13. März 1845 in Großrudestedt (Sachsen-Weimar), Schüler von Fr. Preller in Weimar und Ferd. Keller in Karlsruhe, lebte 6 Jahre in Italien, 2 Jahre in Moskau, seit 1876 in Karlsruhe. Er ist der Hauptmeister der pathetisch-historischen Landschaft im Sinne des Schöpfers der Odysseekartons, die Motive dazu findet er nicht nur im Sabinergebirge und an der Riviera, sondern auch in Deutschland, in Rügen, Thüringen, der Eifel und der Rhön. Einzelne seiner Bilder sind von einer imponierenden Größe des Stils, die Staffage bilden meist Figuren aus der klassischen Mythologie. Außer Wandgemälden hat er auch Illustrationen (Eichendorff, Storm, Shakespeare) geschaffen, für die Errungenschaften der modernen Entwicklung der Malerei ist er nicht ganz unempfänglich geblieben.

1384. ten Kate, Joh. Mari, holländischer Maler, geb. 4. März 1831 im Haag, studierte daselbst auf der Kunstakademie und in Paris, lebte von 1857—71 in Amsterdam, von 1880—90 in England und unternahm weite Studienreisen, die ihn auch nach Ostindien und in die holländischen Kolonien führten. Er malte Landschaften und Scenen aus dem Leben und noch vor wenigen Jahren ein großes Repräsentationsbild: „Die feierliche Verabreichung militärischer Ehrenzeichen durch die Königin Wilhelmine“.

1385. Kauffmann, Hugo, Maler, geb. am 7. Aug. 1844 in Hamburg studierte am Städelschen Institut in Frankfurt, jetzt in München ansässig, hat sich durch Genrebilder aus dem oberbayrischen Bauern- und Jägerleben, meist humoristischen Inhalts, sehr bekannt gemacht.

1386. Kaufmann, Hugo, Bildhauer, geb. am 22. Juni 1868 in Schotten (Oberhessen), Schüler von Rümann in München, schuf außer andern, trefflich durchgearbeiteten Skulpturen die stimmungsvolle Figur „Die Kunst“ an der Ludwigsbrücke in München; ist jetzt mit der Vollendung eines Einheitsdenkmals für Frankfurt a. O. beschäftigt.

1387. Kaulbach, Fritz August v., Maler, geb. am 2. Juni 1850 in München, Schüler seines Vaters Friedrich K. und C. Raupps an der Kunstschule in Nürnberg, lebte längere Zeit in Italien und Paris, war dann in München Direktor der Akademie, welches Amt er 1888 niederlegte. K.s malerischer Stil hat etwas Feines, Weibliches, Schmiegsames; er lehnt sich gern an die alten Meister an, und schildert mit Vorliebe die Schönheit der Frau, die durch prächtige Gewänder in ihrer Wirkung gesteigert wird. „Der Maitag“ der Dresdner Galerie verwendet aufs diskreteste niederländische und italienische Farbenreize, in der wundervoll komponierten „Grablegung“ (München, Pinakothek) ist das Kolorit etwas zu aus-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.



Anton Seitz.
— 1609 —



H. v. Siemiradzki.
— 1613 —

druckslos. Hochgeschätzt ist K. als Bildnismaler, doch zeigen seine letzten Arbeiten auf diesem Gebiet ein gewisses Nachlassen in der Kraft der Individualisierung.

1388. **Kaulbach**, Hermann, Maler, geb. am 26. Juli 1846 in München, Schüler Pilotys, hielt sich verschiedentlich in Italien auf, lebt in München. Er hat eine Reihe von Historienbildern geschaffen, die sich durch große Anmut der Komposition und Feinheit der koloristischen Durchführung auszeichnen: Krönung der heil. Elisabeth, Lucrezia Borgia u. a.; seinen religiösen Gemälden ist eine besondere Innigkeit des Ausdrucks eigen. Besonders beliebt gemacht haben ihn seine Kinderscenen.

1389. **Kayser**, Heinrich, Architekt,



F. Simm.
— 1614 —



Chr. Skredsvig.
— 1616 —



Max Slevogt.
— 1617 —





Joh. Sperl.
— 1621 —

geb. am 28. Februar 1842 in Duisburg, erhielt seine Ausbildung, nach vorangegangener praktischer Erlernung des Maurerhandwerks, auf der Berliner Bauakademie. Seine Studienreisen führten ihn nach Italien, Holland und Frankreich und ließ er sich dann in Berlin nieder, wo er in Gemeinschaft mit C. von Großheim (siehe Nro. 1295) große öffentliche Bauten, sowie Villen, Geschäftshäuser 2c ausführte.

1390. Keller, Albert v., Maler, geb. am 27. April 1845 in Gais (Schweiz), Schüler von Lenbach und Ramberg in München, lebte zweimal ein Jahr in Paris, jetzt in München. Ausgehend von Darstellungen aus der modernen Gesellschaft, in denen er vor allem ein hervorragendes

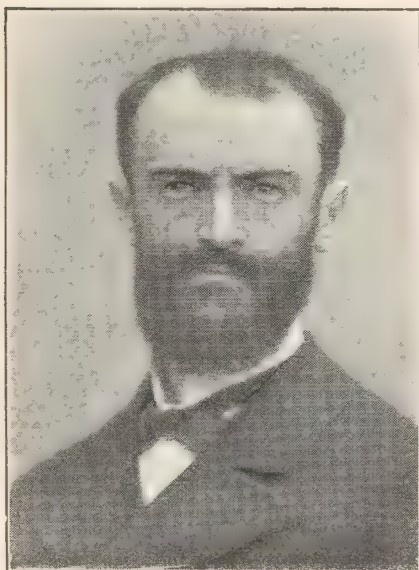


Christian Speyer.
— 1622 —



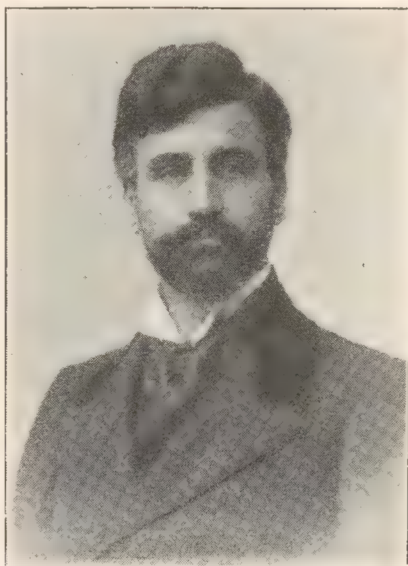


Friedrich Stahl.
— 1624 —



Edmund Steppes.
— 1628 —





C. E. v. Stetten.
— 1629 —



und eigenartiges koloristisches Können entfaltete, wandte er sich dann auch dem absoluten Porträt und dem Historien- und historischen Genrebild zu. Das Visionäre, Mystische, Uebernatürliche reizt ihn besonders (Hexenschlaf), die farbigen Effekte sind meist von raffinierter Eleganz. „Die Auferweckung von Jairi Töchterlein" (Münchner Pinakothek) ist in seiner breiten, pastosen Vortragsweise und der individuellen Komposition von höchster Feinheit. In anderen Stücken, wie „Das Glück", streift er allerdings schon bedenklich die Grenzen der Banalität. Von bleibendem Werte werden schließlich nur seine Porträts der mondainen Frauenwelt sein.

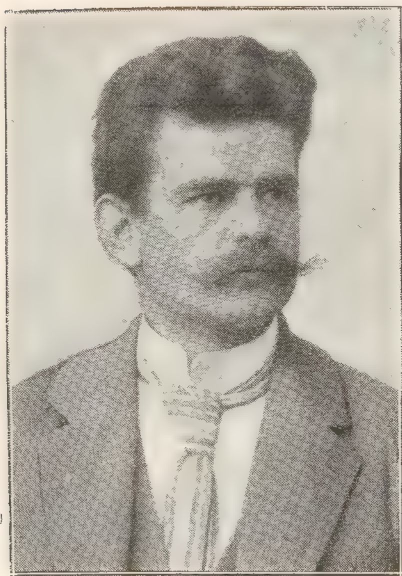
1391. **Keller**, Ferdinand, Maler, geb. am 5. Aug. 1842 in Karlsruhe, wo er an der Akademie studierte, war dann eine Zeitlang in Brasilien, lebte später in Rom unter Feuerbachs Einfluß, bis er sich in Karlsruhe niederließ, wo er als Professor der Akademie heute lebt. Es vereinigen sich in ihm eine Begabung für großzügige Komposition, wie sie etwa den Venetianern eigen war, mit einem ausgeprägten koloristischen Talent, seine Fresken im Sammlungsbau zu Karlsruhe, der Landesgewerbehalle zu Stuttgart, der Aula der Universität Heidelberg sind als dekorative Flächen geradezu meisterhaft. — Weniger glücklich, in der Idee gequält und unnatürlich, ist die Apotheose Wilhelms I. (Berliner Nationalgalerie), während die Kaiser Friedrichs wieder außerordentliche malerische Vorzüge aufweist. Von ihm auch der Vorhang im Dresdner Opernhaus; seine repräsentativen Porträts werden zum Teil sehr geschätzt.

1392. **Keller**, Ludwig, Maler, geb. am 20. Juni 1865 in Duisburg, Schüler von Peter Janssen in Düsseldorf, schmückte die Aula des Realgymnasiums zu Duisburg mit trefflich gezeichneten Wandgemälden.

1393. **Kiesel**, Conrad, Maler, geb. am 29. Nov. 1846 in Düsseldorf, anfangs Bildhauer und als solcher Schüler von Schaper in Berlin, studierte dann die Malerei bei W. Sohn in Düsseldorf, lebt in Berlin. Als Porträtist wegen seiner glatten, das Stoffliche brillant wiedergebenden Technik in der Berliner Gesellschaft sehr geschätzt (Porträt der Kaiserin für das Arbeitszimmer des Kaisers), hat sich K. im großen Publikum durch seine hübschen, gleichmäßig süßlichen Frauenköpfe und anmutigen Genrebilder sehr beliebt gemacht.

1394. **Kießling**, Paul, Maler, geb. am 8. Jan. 1836 in Breslau, Schüler von Schnorr von Carolsfeld an der Dresdner Akademie, verschiedentlich in Rom, Berlin, Antwerpen, als Zeichner im Feldzug 1870/71, seit 1870 in Dresden ansässig. Anfangs mit Historienbildern und Darstellungen aus der klassischen Mythologie beschäftigt, wandte er sich später vollständig dem Porträt zu und errang auf diesem Gebiete, vor allem infolge der Abgewogen-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Fritz Storck.
— 1631 —





Jacob Gustav Stoskopf.
— 1633 —

heit seines Kolorits, viele Erfolge (Drei Schwestern, Mignon, Dresdner Galerie u. a.). Auch schuf er Fresken für die Albrechtsburg in Meißen und das Dresdner Hoftheater.

1395. **Kirchner**, Eugen, Maler und Zeichner, geb. am 20. Febr. 1865 in Halle, Schüler der Berliner Akademie unter Thumann und Paul Meyerheim, bekundet in seinen Illustrationen für die „Fliegenden Blätter" ein ungewöhnliches karikaturistisches Talent.

1396. **Kleehaas**, Theod., Genremaler, geb. 9. November 1854 in Germersheim, studierte unter Piloty bei Alex. v. Wagner in München und widmete sich der Darstellung des bäuerlichen Lebens im Schwarzwald, Tirol und Bayern, zuletzt malte er vorwiegend Kinderscenen heiterer Art. Zu den besten seiner Arbeiten zählen: „Italien in Deutschland", „Der Eifersüchtige", „Touristen auf dem Lande". Der Künstler lebt in München.

1397. **Klein-Chevalier**, Friedrich, Maler, geb. am 18. Juni 1862 in Düsseldorf, wo er bei Peter Janssen und Schill studierte, und nach verschiedenen Aufenthalten in Rom, Berlin und Newyork jetzt lebt, entfaltete als Historienmaler mit ausgezeichneten Fresken in den Rathäusern von München-Gladbach, Essen, Cassel, Halle, Düsseldorf u. s. w. eine reiche Thätigkeit; auch aus seinen dekorativen Arbeiten spricht ein starkes und vortrefflich geschultes Talent. Unter seinen Staffeleibildern sei der „Spielsaal in Ostende" hervorgehoben.

1398. **Klein**, Max, Bildhauer, geb. am 27. Jan. 1847 in Gönz (Ungarn), erhielt seine Ausbildung bei Szanthäz in Budapest und an der Berliner Akademie, lebte seit 1869/70 in Rom, jetzt in Berlin. Von seinen zahlreichen Porträts und Monumentalwerken, die in der realistischen Durchbildung stets ein gewisses Maß bewahren, seien hier genannt: die Gruppe „Hagar und Ismael", der Fries am Mosseschen Hause, der Marmorbrunnen vor der Nationalgalerie, die Helmholtzstatue auf der Potsdamerbrücke zu Berlin, das Bismarckdenkmal im Grunewald, die Büsten von Manteuffel und Werder für die Ruhmeshalle.

1399. **Klimsch**, Fritz, Bildhauer, geb. 10. Februar 1870 in Frankfurt a. M., erhielt seine künstlerische Schulung auf der Berliner Akademie und ist in Charlottenburg thätig. In den 6 bis 7 Jahren seines selbständigen Schaffens hat er sich durch eine Reihe geschmackvoller, echt plastisch empfundener Porträt- und Monumentalskulpturen den Ruf eines der tüchtigsten unter den jungen Berliner Bildhauern errungen. Auch in der Kleinplastik hat er reizende Werke entworfen. Von seinen Hauptarbeiten seien genannt: „Gefesselter", „Phryne", „Schlangenbändigerin", „Tänzerin" (Bronze, auf der Pariser Weltausstellung 1900), „Griechin beim Ankleiden" (im Besitz der königl. Porzellanmanu-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Carl Strathmann.
— 1634 —





Franz Stuck.
— 1637 —

faktur), ferner dekorative Figuren für das Reichstagsgebäude und die Reichspost.

1400. Klinger, Max, Maler, Radierer und Bildhauer, geb. 18. Februar 1857 in Leipzig, studierte die Malerei bei Gussow in Karlsruhe und Berlin, lebte in Brüssel, München, Berlin, 1883—87 in Paris, 1888—93 in Rom, jetzt in Leipzig, von wo er häufige Reisen nach Italien und Griechenland unternimmt. K. ist das größte Genie der neuen deutschen Kunst, eine Persönlichkeit von michelangelesker Wucht und Dürerscher Herbheit, ein Gedanken- und zugleich ein Sinnenmensch, dem alle Gebiete der künstlerischen Gestaltung unterthan sind; dabei modern in jeder Faser, die wunderbarste



Ernst Stückelberg.
— 1638 —





Louis Sußmann-Hellborn.
— 1639 —



Robert Thegerström.
— 1642 —



W. B. Cholen.
— 1643 —



Ausprägung des künstlerischen Zeitgeistes, von einer Universalität des Könnens, einer Unerschöpflichkeit des Ausdrucks, wie sie heute kein Künstler neben ihm besitzt. Seine Folgen von Radierungen: „Rettungen ovidischer Opfer", „Intermezzi", „Amor und Psyche", „Paraphrase über den Fund eines Handschuhs", „Ein Leben", „Eine Liebe", „Vom Tode", „Brahmsphantasie" u. s. w. enthalten eine Welt unauslöschlicher Schönheit, die erhabensten und tiefsten Regungen der menschlichen Seele haben hier Sprache gewonnen. Von seinen Oelgemälden, in denen sich seine Individualität rücksichtslos Bahn brach, seien das herrliche „Urteil des Paris", die gewaltige „Pietà" (Dresdner Galerie), die „Kreuzigung" und das malerisch nicht ganz ausgeglichene, als Gesamtleistung aber geradezu monumentale „Christus im Olymp" genannt. Auf dem

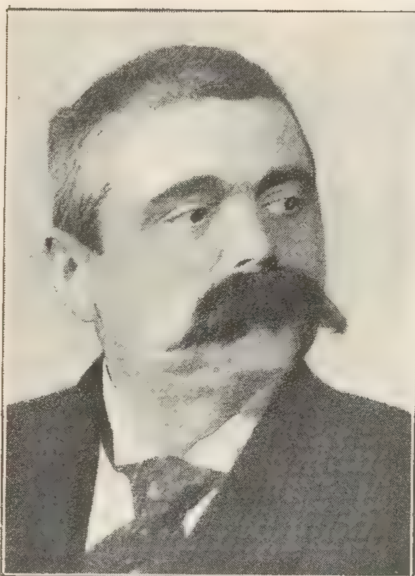


Victor Thomas.
— 1647 —



Paul Thumann.
— 1648 —

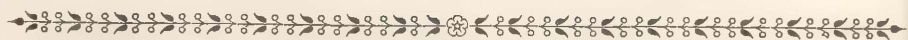




Adolfo Tommasi.
— 1649 —



Charles Tooby.
— 1650 —



Gebiete der polychromen Plastik hat er bahnbrechend gewirkt; die „Salome", „Kassandra", „Badende" (Leipziger Museum) sind Meisterwerke ersten Ranges; der noch nicht vollendete „Beethoven" von klassischer Größe der Komposition. Kl.s Schrift „Malerei und Zeichnung" stellt das Wesen und die Grenzen der beiden Künste mit überraschender Klarheit fest.

1401. Klinkenberg, Karl, Maler, geb. im Haag am 14. Januar 1852, Schüler von C. Bisschop daselbst und dort ansässig, hat hauptsächlich landschaftliche Motive, besonders Städteansichten von kräftiger Färbung und breiter, frischer Technik gemalt: „Markt in Nymwegen" (Amsterdamer Reichsmuseum).

1402. Knackfuß, Hermann, Maler, geb. 11. August 1848 in Wissen a. d. Sieg, Schüler von Bendemann und dann von Ed. v. Gebhardt in Düsseldorf, lebte vier Jahre in Rom, bereiste Europa und den Orient, wirkt jetzt als Professor an der Kunstakademie zu Kassel. Wir verdanken ihm eine Anzahl tüchtiger Wandmalereien (Regierungsgebäude zu Kassel, Bahnhof zu Straßburg, Ruhmeshalle Berlin) und eine ungezählte Menge von Illustrationen; neuerdings hat er sich in kunstgeschichtlichen Arbeiten versucht.

1403. Knaus, Ludwig, Maler, geb. 5. Oktober 1829 in Wiesbaden, Schüler von C. Sohn in Düsseldorf, lebte 8 Jahre in Paris, ein Jahr in Italien, ist seit 1874 Professor an der Berliner Akademie. Das Leben des deutschen Bauern, besonders in Hessen und im Schwarzwald, hat K. in oft etwas anekdotischen Zügen, mit leise moralisierender Färbung, aber mit tiefer Menschenkenntnis, liebenswürdigster Anmut und feinem Humor geschildert; die malerische Durcharbeitung ist stets von höchster Delikatesse. Bilder, wie „Die Kartenspieler", „Das widerspenstige Modell", „Die goldene Hochzeit" u. v. a. sind geradezu Eigentum des deutschen Volkes geworden. Seine Porträts von Helmholtz und Mommsen besitzt die Berliner Nationalgalerie.

1404. Knötel, Richard, Zeichner und Maler, geb. 12. Januar 1857 in Glogau, studierte auf der Berliner Akademie und ist in Berlin als Lehrer an der Artillerie- und Ingenieurschule thätig. Sein besonderes Gebiet ist die Darstellung der Militärkostüme alter und neuer Zeit und er hat eine ganze Reihe von Militärpublikationen und Prachtwerken ausgezeichnet illustriert.

1405. Knopff, Fernand, Maler, geb. 12. September 1858 im Schloß zu Grembergen bei Termonde (Flandern), studierte in Brüssel und Paris, lebte in London und Wien, jetzt in Brüssel. Er ist Symbolist, Mystiker und Sensitivist, ein Künstler von einer dekadent überfeinerten Eigenart des Formengefühls, dabei aber ein Könner ersten Ranges, der in einzelnen Porträts und Landschaften Vollendetes giebt. In Zeichnungen, neuerdings auch in Skulpturen, offenbart sich dieselbe merkwürdige Gestaltungskraft.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Wilhelm Trubner.
— 1651 —





Kuno v. Uechtritz.
— 1657 —

1406. Koch, Hermann, Maler, geb. 22. November 1856 in Dömitz (Mecklenburg), studierte bei Lindenschmit in München. Nachdem er sich 3 Jahre mit der Bildhauerei beschäftigt hatte, debütierte er mit einem ausdrucksvollen Historienbild: „Tintoretto, die Leiche seiner Tochter malend". Von seinen neueren Schöpfungen hat die „Beerdigung einer Klosterfrau auf Frauenchiemsee" besondere Anerkennung gefunden.

1407. König, Richard, Bildhauer, geb. 7. Februar 1863 in Leobschütz, Schüler von Calandrelli in Berlin und Hähnel in Dresden, wo er jetzt lebt, hat in mehreren Monumentalarbeiten (Dresdener Akademie, Albertinum, Kreuzkirche u. a.), sowie Idealfiguren ein außerordentliches, etwas zum Malerischen hinneigendes Talent gezeigt.

1408. Köppen, Theodor, Historien- und Marinemaler, geb. 27. Juli 1828 in Bracke (Oldenburg), studierte in Düsseldorf und später in München bei Wilhelm Kaulbach. Seit 50 Jahren ist er in München thätig. Zu seinen hervorragenden Arbeiten gehören der Antigonecyklus, der Shakespearecyklus, eine Reihe von romantischen Marinebildern und Porträts.

1409. Köpping, Karl, Radierer, geb. 24. Juni 1848 in Dresden, studierte in München und bei Ch. Waltner in Paris, wo er 14 Jahre lang lebte, jetzt Professor an der Akademie in Berlin. Mit Radierungen nach klassischen Gemälden der niederländischen Schule, Rembrandt und Franz Hals, hat K. das Beste geschaffen, was auf diesem Gebiete möglich ist; die Tiefe und Kraft seines Tones, die Breite seines Striches sind unerreicht. Hier seien vor allem die grandiosen Blätter nach Rembrandts „Staalmeesters" und Franz Hals „Mahl der Offiziere der St. Georgsgilde" (Haarlem) genannt.

1410. Koester, Alexander, Maler, geb. 10. Februar 1864 in Bergneustadt (Rheinprovinz), Schüler von Hoff und Claus Meyer in Karlsruhe, jetzt in Klausen (Tirol) ansässig, malte anfangs Genrebilder und Porträts, später Landschaften und Tiere, d. h. ausschließlich Enten, in deren Darstellung er es zu einer überraschenden Vollkommenheit gebracht hat.

1411. Kolitz, Louis, Maler, geb. 5. April 1845 in Tilsit, Schüler von Bendemann und besonders Osw. Achenbach in Düsseldorf, machte die Kriege von 1866 und 1870/71 mit, jetzt Direktor der Kunstakademie in Kassel, bethätigte sich auf dem Gebiete der Landschafts- und Schlachtenmalerei; „Bei Vendôme", eine sehr tüchtige Arbeit, kam in die Berliner Nationalgalerie.

1412. Koller, Rudolf, Maler, geb. 21. Mai 1828 in Zürich, war Schüler des Landschafts- u. Tiermalers Ulrich u. studierte dann in Stuttgart, Düsseldorf u. München, worauf er dauernd in seiner Vaterstadt Aufenthalt nahm. Die Motive seiner Tierbilder sind fast sämtlich der Schweiz entlehnt, und zeichnen sich seine Bilder durch tüchtige Zeichnung, plastische Modellierung und prächtige Färbung aus. Werke von ihm befinden sich u. a.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".



Fritz v. Uhde.
— 1658 —





William Unger.
— 1660 —

in der Kunstsammlung zu Basel und im Museum zu Zürich.

1413. Kolstö, Fredrik, norwegischer Landschaftsmaler, geb. 5. März 1860 in Haugesund, ausgebildet unter Lindenschmit in München, thätig in Christiania. Er malt Figuren- und Landschaftsbilder und Marinen von der Küste Norwegens. Von ihm in der Nationalgalerie zu Christiania „Norwegischer Fischer" und in der Trontheimer Galerie „Atelierinterieur".

1414. Kopf, Joseph von, Bildhauer, geb. 10. März 1827 in Unlingen (Württemberg), studierte bei M. Wagner und in Rom an der Akademie San Lucca, wo er jetzt noch lebt. Er huldigt in seinen Werken, deren Gegenstände meist idealer Natur sind, einer klassizistischen Auffassung, indem er



Henri Van de Velde.
— 1667 —





Carl Vinnen.
— 1670 —



Hugo Vogel.
— 1672 —





Heinrich Vogeler.
— 1673 —

vor allem auf den schönen Fluß der Linien Wert legt; besonders charakteristisch ist in dieser Beziehung die Gruppe „Prometheus und Gäa" auf einem Kamin im Stuttgarter Schlosse. Mehrere ausgezeichnete Porträtbüsten, vor allem die des Kaisers Wilhelm I. und der Kaiserin Augusta, sind im Besitz fürstlicher Familien.

1415. Koppay, Josef, Maler, geb. 15. März 1857 in Wien, Schüler von Makart und Canon, lebte längere Zeit in München, Berlin, Paris, London und Madrid, jetzt in Wien. K. hat sich als Bildnismaler der europäischen Aristokratie durch die Eleganz seines Vortrags und den koloristischen Reiz seiner Stoffbehandlung einen Namen gemacht (Kaiserin Elisabeth von Oesterreich, König von Spanien u. a.; auch in Mär-



H. Volz.
— 1677 —





Paul Vorgang.
— 1678 —


Heinrich Waderé.
— 1681 —




Alex. v. Wagner.
— 1682 —

chenbildern hat er sich als Künstler von Anmut bewiesen.

1416. Krauskopf, Wilhelm, Kupferstecher und Radierer, geb. 30. Juni 1847 in Zerbst, Schüler von Raab in München, arbeitete zwei Jahre am Archäologischen Institut in Rom, war dann Professor an der Akademie in Karlsruhe, welche Thätigkeit er, eines Schlaganfalls wegen, im Jahre 1897 aufgeben mußte. Unter seinen vielen, malerisch durchgeführten Blättern sei die große Radierung nach Frank Kirchbachs „Vertreibung der Händler aus dem Tempel", sowie die vortrefflichen Bildnisse des Großherzogs und der Großherzogin von Baden hervorgehoben.

1417. Kröner, Christian, Maler, geb. 3. Februar 1838 in Rinteln (Hessen), stu-


Friedrich Wahle.
— 1683 —




Joh. Paul Wallot.
— 1684 —



J. R. Wehle.
— 1685 —





J. H. Weißenbruch.
— 1687 —

dierte autodidaktisch in München und Düsseldorf, in welch letzterer Stadt er jetzt lebt. Seine Jagdbilder sind von außerordentlicher Frische und Lebensfülle, das Landschaftliche steht auf derselben künstlerischen Höhe wie die Darstellung der Hirsche und Rehe selbst, die er mit Vorliebe im Nebel der Frühe zu malen pflegt. Die Berliner Nationalgalerie besitzt u. a. den „Herbstmorgen". Durch Reproduktion in den illustrierten Zeitschriften sind Kröners Werke sehr bekannt geworden.

1418. Krüger, Albert, Radierer, geb. 6. Juli 1858 in Stettin, erhielt seine Ausbildung in der Malerei bei Thumann, Gussow und Michael, in der Radierung bei L. Jacoby in Berlin, lebte längere Jahre in München, Kassel, Amsterdam, Paris und



Victor Weishaupt.
— 1688 —





Josef Wenglein.
— 1689 —



Anton v. Werner.
— 1691 —



Rudolf Weyr.
— 1693 —

Wien, jetzt in Berlin, wo er hauptsächlich für das große Galeriewerk arbeitet. Seine Blätter nach Donatello, Franz Hals, Terborch, Liebermann, Uhde, Klinger sind reife Leistungen; in neuerer Zeit hat er in Farbenholzschnitten, besonders nach italienischen Meistern des 15. Jahrhunderts, eine neue ausdrucksvolle Technik mit seltenem Stilgefühl zur Anwendung gebracht.

1419. **Krüger,** Franz August Otto, Maler und Kunsthandwerker, geb. 28. Februar 1868 in Groß-Dedeleben (Provinz Sachsen), studierte bei v. Bartels und P. P. Müller in München, wo er seine Zeitlang sich mit Landschaftsmalerei beschäftigte, später die „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk" gründete, die für die Entwicklung der modernen kunstgewerblichen Bewegung in Deutschland von außerordentlicher Wichtigkeit geworden sind.



Manuel Wieland.
— 1695 —

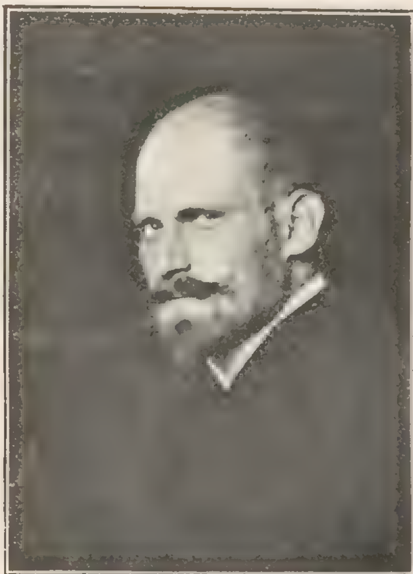


C. M. Wilberg.
— 1696 —



Ludwig Willroider.
— 1697 —





Richard Winternitz.
— 1698 —

1420. Krumhaar, Otto Ritter von, Porträtmaler, geb. 18. November 1859 in Wien, wurde hier und in München ausgebildet und richtete seine Studienreisen nach Italien, Holland, Paris und London. Er hat eine lange Reihe von Fürstlichkeiten und Größen der Politik und Finanz porträtiert, besonders auch Damen in eleganter, wohl etwas idealisierender Auffassung und peinlich sauberem Kolorit. Der Künstler wohnt in Berlin.

1421. Kruse, Max, Bildhauer, geb. 14. April 1854 in Berlin, Schüler der dortigen Akademie und jetzt ebenda ansässig, errang seinen ersten großen Erfolg mit der in der Bewegung meisterhaft erfaßten Gestalt des „Läufers von Marathon", die in die Berliner Nationalgalerie kam. Während er



Josef Wopfner.
— 1700 —





Alessandro Zezzos.
—. 1702 —


Heinrich Zügel.
— 1706 —




Ludwig v. Zumbusch.
— 1708 —



in Porträtbüsten teilweise mit viel Glück thätig war, machte sich in seinen Arbeiten idealen und religiösen Inhalts teilweise ein Hang zum Uebertriebenen, Sensationellen geltend (Transparentplastik, Schweißtuch der hl. Veronika).

1422. **Kuehl,** Gotthard, Maler, geb. 20. November 1850 in Lübeck, studierte in Dresden, München und Paris, lebte 12 Jahre in Frankreich, ist jetzt Professor der Akademie in Dresden. Kuehl ist einer der frühesten und glänzendsten Impressionisten der modernen Kunst in Deutschland, von einer technischen Virtuosität, die keine Schwierigkeiten kennt, und einer Feinheit der Beobachtung, besonders in der Wiedergabe des Lichtes im Innenraum, die ihn zum bedeutendsten unserer Interieurmaler macht. Seine Motive liefert ihm Holland, die nordischen Städte („Waisenhaus in Lübeck"), auch Süddeutschland („Johanniskirche in München"), und jetzt vor allem Dresden, dessen historisch-stimmungsreiche Barockarchitektur er nicht müde wird in seiner geistreichen Art zu schildern. Eines seiner Werke gelangte in die Luxembourggalerie.

1423. **Kühn,** Ludwig, Radierer und Maler, geb. 12. April 1859 in Nürnberg, Schüler von Raab und Löfftz in München, lebt in Nürnberg. Die Zahl der Blätter, die er nach Werken alter und neuer Meister (Rembrandt, Franz Hals, Tizian, Schönleber, W. Firle u. a.) radiert hat, ist außerordentlich groß, ihre künstlerischen Qualitäten sind zum Teil ersten Ranges; auch die Originalradierung, sowie die Originallithographie hat er mit Erfolg gepflegt.

1424. **Küstner,** Carl, Maler, geb. 15. November 1861 in Guntersblum a. Rh., Schüler von Aug. Zink in München, wo er lebt, malt mit Vorliebe die Landschaft Oberbayerns und an den Altwassern des Rheins in Winter- und Vorfrühlingsstimmung, mit schlichter, aber ausdrucksvoller Tongebung.

1425. **Kubierschky,** Erich, Maler, geb. 10. Juni 1854 in Frankenstein (Schlesien), studierte in Berlin bei Gussow und Gude, war eine Zeitlang Lehrer an der Akademie in Leipzig, lebt in München. Anfangs malte er Gebirgslandschaften größeren Umfangs, dann wandte er sich der Schilderung der Flußthäler und Niederungen Niederbayerns und der Oberpfalz zu, die er zum Teil im allerkleinsten Maßstab mit außerordentlicher Zartheit des Tones behandelt; besonders bevorzugt er herbstliche Stimmungen.

1426. **Kuhnert,** Wilhelm, Maler, geb. 28. September 1855 in Oppeln, studierte an der Berliner Akademie, bereiste Afrika, besonders das Gebiet des Kilima Ndjaro, den Orient, Italien, Ungarn u. s. w., und verarbeitete die dort gemachten Landschafts- und Tierstudien in größeren, flott gemalten Bildern („Elefanten am Tummelplatz", „Gefürchtete Stimmen der Wildnis" u. a.). Auch als Illustrator von Reisewerken u. a. hat er sich ausgezeichnet.

1427. **Kunz,** Ludwig Adam, Still-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

lebenmaler, geb. 3. Juni 1857 in Wien, Schüler der Akademie und besonders des Malers Fux in seiner Vaterstadt, kam nach beendigten Lehrjahren 1878 nach München, um dort seine künstlerische Selbständigkeit zu bethätigen. Von landschaftlichen Motiven ging er zur Blumen-, Frucht- und Stilllebenmalerei über und hatte seinen ersten größeren Erfolg mit einem „Schinkenbilde", einem Tafelstillleben in der Art des de Heem. Was die alten Niederländer in diesem erfreulichen Genre geleistet, lebte in Adam Kunz' Bildern, dem modernen Empfinden angepaßt und in einem tiefen satten Kolorit, in neuem Glanze auf. Eins seiner besten Fruchtstücke bewahrt das Leipziger Museum. Der Künstler lebt in „Maria-Einsiedel" bei München.

1428. **Laermans,** Eugène, Maler, geb. 22. Oktober 1864 in Molenbeck bei Brüssel, studierte an der Akademie in Brüssel unter Portaels, lebt jetzt in seinem Heimatort. In den düstern, harten Gestalten aus dem Arbeiterleben Belgiens, die er malt, lebt ein Hauch des Geistes, der des großen Meunier Schöpfungen beseelt; er vereinfacht die farbigen Töne der Wirklichkeit zu großen, scharfumrissenen Flächen mit einem ausgeprägten Lokalton, und erreicht so in seinen Gemälden eine seltsame, schwer lastende Stimmung, die von höchstem individuellen Reiz ist. Von den Werken dieses bedeutenden Künstlers besitzt in Deutschland die Dresdener Galerie das „Abendgebet".

1429. **Lambeaux,** Josef, Bildhauer, geb. 13. Juli 1852 in Antwerpen, Schüler der dortigen Akademie bei N. de Keyser und Jean Geefs, arbeitete in Paris bei und für van Beers, lebte dann kurze Zeit in Italien, jetzt in München. Mit der lebenstrotzenden Formenfülle Rubensscher Gestaltung verbindet sich in seiner Kunst die ungezügelte Leidenschaft des Vlaamen und der dekorative Schwung, wie er etwa der französischen Art eines Carpeaux eigen ist; ein Meister der Körperbehandlung, der vor keiner Kühnheit zurückschreckt, ist er zugleich in der Wahl seiner Vorwürfe Realist und Idealist, wie sein Hauptwerk, das Kolossalrelief: „Die menschlichen Leidenschaften", beweist. Das Problem, das er sich hier stellt, ist allerdings in seiner Weise, trotz aller Genialität in Einzelheiten, nicht gelöst. Ausgezeichnet, von überwältigender Verve der Bewegung, ist die Kolossalgestalt des Riesen Brabo vor dem Antwerpener Rathaus. L.s Einfluß auf die Entwicklung der Plastik in Belgien tritt überall zu Tage.

1430. **Landenberger,** Christ. Adam, Maler, geb. 7. April 1862 in Ebingen (Württemberg), Schüler von Grünewald und Liezenmayer in Stuttgart, jetzt in München ansässig, schuf Genrebilder und vor allem Aktstudien im Freien; das stimmungsvolle „Nun lebe wohl, du stilles Haus" kam in die Stuttgarter Galerie.

1431. **Landsinger,** Sigmund, Maler und Radierer, geb. 22. April 1855 in Tukovár (Slavonien) von deutschen Eltern, Schüler von Arnold Böcklin in Florenz, ist thätig in München. Sein Gebiet sind Landschaft mit Figuren, Porträts, Radierung und Lithographie; auch hat er vortreffliche Kopien nach alten Meistern gemacht. Von seinen Werken seien als die hervorragenden genannt: „Pandora", „Frühlingsklänge", „Vanitas", „Quellnymphe", „Sappho" und das Porträt Arn. Böcklins (in Radierung und Lithographie).

1432. **Lang,** Hermann, Bildhauer, geb. 13. August 1856 in Heidenheim (Württemberg), Schüler von Donndorf in Stuttgart und Hildebrand in München, in dessen Richtung er sich vor allem mit der Herausarbeitung von Figuren direkt aus dem Stein beschäftigte; so entstand die schöne Gestalt des hl. Sebastian und mehrere Porträtbüsten.

1433. **Länger,** Max, Maler und Keramiker, Professor an der Technischen Hochschule zu Karlsruhe, geb. 30. September 1864 in Lörrach (Baden), besuchte die Kunstgewerbeschule in Karlsruhe, an der er später bis 1898 als Lehrer wirkte. Er hat auf dem Gebiete der dekorativen Malerei höchst geschmackvolle moderne Werke geschaffen und in die moderne Richtung des Kunstgewerbes, besonders der Innenarchitektur und Keramik, führend eingegriffen.

1434. **Larsson,** Carl, Maler, geboren 1855 in Stockholm und Schüler der dortigen Akademie, lebte verschiedentlich in Paris; er beschäftigte sich anfangs viel mit der Illustration, ging dann zur Oelmalerei über und schuf, in teilweise eklektizistischer, aber geistvoller Auffassung, Fresken dekorativen Inhalts im Nationalmuseum und im Opernhaus zu Stockholm, in der Galerie Fürstenberg u. sonst; außerdem einen Aquarellcyklus: „Haus und Herd" u. a. Er lebt in Sundborn (Schweden).

1435. **László,** Fülöp, Maler, geb. 1. Juni 1869 in Budapest, studierte bei Lotz daselbst, dann an der Münchner Akademie bei Liezenmayer und bei Lefebvre u. Benj. Constant in Paris, ließ sich nach ausgedehnten Reisen durch Europa in seiner Vaterstadt nieder. Durch die Eleganz seiner Technik und die Feinheit seiner Individualisierung hat er sich, anfangs mit Genremalerei beschäftigt, als Porträtist einen großen Ruf erworben, und in der Aristokratie und an den Höfen Europas Aufnahme gefunden; besondere Auszeichnung brachte ihm das Bildnis des Reichskanzlers Fürst Hohenlohe.

1436. **Lauenstein,** Heinrich, Historienmaler, Professor an der Düsseldorfer Akademie, geb. 27. September 1835 in Hüdessum bei Hildesheim, Schüler der Düsseldorfer Akademie unter Bendemann und Deger. Er malt Altarbilder und Porträts, besonders Kinderporträts.

1437. **Laukota,** Hermine, Malerin und Radiererin, geb. 24. Januar 1853 in Prag,

studierte ebenda, in Antwerpen und München, lebt in ihrer Heimatstadt. Von ihren fein empfundenen und in reifer Technik vorgetragenen Gemälden seien die „Morgenstimmung", „Friedenswache", „Auf dämmrigem Wege" genannt; ihre graphischen Arbeiten sind außerordentlich malerisch behandelt (Das verschleierte Bild zu Sais, Vor dem Forum der Vernunft u. a.).

1438. **Laurenti**, Cesare, Maler, geb. 1854 in Mesola, studierte in Padua, Florenz und Neapel, lebt in Venedig. Von ihm stammen eine Anzahl liebenswürdiger Genrebilder aus dem italienischen Volksleben, meist novellistischen Inhalts, wie: „Erster Zweifel", „Die Parabel", „Die kranke Seele"; sein Entwurf zur architektonischen Umgestaltung des Fischmarktes zu Venedig wurde zur Ausführung angenommen.

1439. **Laux-Nestler**, Marie, Tiermalerin, geb. 15. August 1852 in Wiesbaden, Schülerin von Benno Adam in München, thätig in Prag. Sie selbst erzählt, daß ihr ein in ihrem ländlichen Atelier bauendes Schwalbenpaar die Anregung zu eingehenden Studien und zur Darstellung der heimischen Vogelwelt gab. Die meisten dieser reizvollen Bilder sind durch Holzschnitt in Zeitschriften des In- und Auslandes weiten Kreisen bekannt geworden.

1440. **Lavery**, John, geboren 1856 in Belfast, erhielt seine Ausbildung bei Bouguereau und Meissonier in Paris, während in Schottland Watts und vor allem Whistler auf ihn Einfluß gewannen, unter dem er sich zu einem der Führer der jungen Glasgower Schule entwickelte. Sein Stoffgebiet ist umfassend (Tennis-Park, Ariadne, Königin Maria von Schottland nach der Schlacht von Langside, Brücke in Gretz), der Reiz seines Kolorits stets von höchster Intimität. Als Bildnismaler hat er Werke von altmeisterlicher Vornehmheit geschaffen.

1441. **Leeke**, Ferdinand, Maler und Illustrator, geb. 7. April 1859 in Burg bei Magdeburg, wandte sich vom Baufach der Malerei zu, studierte auf der Münchener Akademie bei Herterich, Wagner und Liezenmayer und ist in München thätig. Sein Lieblingsgebiet sind Darstellungen aus der altgermanischen Vorzeit nach eigener Erfindung oder alten Sagen; daneben malt er auch Genrebilder, Landschaften, Porträts und ist unermüdlich thätig als Illustrator für deutsche Journale.

1442. **Leempoels**, Jef, Maler, geb. 15. Mai 1867 in Brüssel, wo er Schüler von Portaels und Stallaert wurde und nach verschiedenen Reisen durch Frankreich, England und Deutschland jetzt lebt, gelangte von der Genremalerei zum Symbolismus und Mystizismus, deren oft schwer verständliche Probleme er mit einer fabelhaft sorgfältigen, im Studium der alten Meister geschulten Technik zu verkörpern sucht: „Das Schicksal und die Menschheit", „Junge Sphinx", „Grausame Vision" u. a. Seine Werke sind stets interessant als Aeußerungen einer scharf umrissenen Persönlichkeit; aus seinen Landschaften und figürlichen Scenen, auch historischen Inhalts, spricht ein starkes Können.

1443. **Leemputten**, Corneille van, Maler, geb. 25. Januar 1841 in Werchter (Belgien), Schüler der Akademie zu Antwerpen, lebt in Brüssel. Aus seinen Gemälden, die meist Landschaften mit Tieren darstellen, spricht die unverfälschte Naturstimmung seiner Heimat mit voller Frische. Sein Gemälde „Dans les Poldres" ist eine der Zierden des Museums zu Löwen.

1444. **Leemputten**, Frans v., Maler, geb. 29. Dezember 1850 in Werchter (Brabant), studierte als Autodidakt direkt nach der Natur seiner Heimat, und wandte sich bald hauptsächlich der Schilderung des Landlebens zu. Als Kolorist ein Vertreter der modernen impressionistischen Richtung, hat L. in seiner Kunst die außerordentlichsten Erfolge erzielt; eines seiner besten Bilder „Palmsonntag in den Kemper" besitzt das Museum in Brüssel.

1445. **Lefevre**, Camille, Bildhauer und Zeichner, geb. am 31. Dez. 1853 in Issy sur Seine, besuchte die Ecole des arts decoratifs und später die Ecole des beaux arts in Paris. L. beschäftigt sich hauptsächlich auf dem Gebiete der Plastik und hat u. a. auch die „Statue de la peinture" am Eingang der Pariser Weltausstellung 1900 geschaffen, während andere Schöpfungen für Galerien erworben wurden. Außerdem befaßt er sich auch mit der Kleinkunst. — Der Künstler lebt in Paris.

1446. **Lefler**, Heinrich, Maler, geb. 7. November 1863 in Wien, Schüler von Gysis und Diez in München, wo er 6 Jahre lang lebte, bewies in der Illustration (Musäus; Rolands Schildknappen, Andersen: Prinzessin und der Schweinehirt u. a.) und der dekorativen Malerei (Wiener Rathauskeller) ein beachtenswertes Talent.

1447. **Leibl**, Wilhelm, Maler, geb. 23. Oktober 1844 in Köln, studierte von 1869 an, nachdem er zuerst Schlosser gewesen war, in München bei Piloty und Ramberg, lebte ein Jahr in Paris, und ist seit seiner Rückkehr in dem oberbayerischen Dorfe Aibling ansässig. Durch seine Scenen aus dem bayerischen Bauernleben hat sich L. einen Platz in der ersten Reihe jener Wiedereroberer der Natur gesichert, die nach dem romantischen und historischen Phantasierausch die Wiedergabe der schlichten Wirklichkeit auf ihr Banner schrieben. Die Technik, die er zum Teil bei den Franzosen lernte, bildete er zu einer Kunst aus, die jeder Schwierigkeit spottet; die Kraft und Tiefe seiner Charakteristik ist von Holbeinscher Größe, seine Farbengebung arbeitet stets mit wenigen, aber aufs vollendetste abgestimmten Tönen, die er oft in breiten Flächen wie mosaikartig zusammensetzt. „Die Dorfpolitiker", „In der

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Kirche", „Rauchende Bäuerin" sind schlechthin Meisterwerke.

1448. Leistikow, Walter, Maler, geb. 25. Oktober 1865 in Bromberg, Schüler von Gude in Berlin, bereiste Skandinavien, Frankreich, Belgien und Italien, lebt in Berlin. L. suchte, gestützt auf die gründlichsten Naturstudien, der Landschaft durch Vereinfachung der farbigen und formalen Hauptmassen einen dekorativen Charakter zu geben; die Wirkung seiner groß geschauten landschaftlichen Motive, die er gern aus der Mark nimmt, ist oft überraschend ernst und stimmungsvoll. In dekorativen Entwürfen für kunstgewerbliche Zwecke, Teppiche, Tapeten u. a. hat L. ein außergewöhnlich feines koloristisches Empfinden offenbart. Der Künstler, der unablässig an seiner weiteren Entwicklung arbeitet, dürfte uns noch manche schöne Ueberraschung bringen.

1449. Lenbach, Franz v., Maler, geb. 13. Dezember 1836 in Schrobenhausen (Oberbayern), Schüler von Piloty in München, dann in Rom; 2 Jahre lang Lehrer an der Kunstschule in Weimar, darauf für den Grafen Schack mit dem Kopieren klassischer Meisterwerke in Italien und Spanien beschäftigt, dann in München, Wien, im Orient und dauernd in München, wo er später Präsident der Kunstgenossenschaft wurde. L. gilt als der erste Porträtist der deutschen Kunst, und hat fast alle berühmten Männer unserer Zeit, alle Fürsten und schönen Frauen gemalt. In der technisch-koloristischen Behandlung geht er auf die Klassiker der Bildniskunst, die Venetianer, Rubens und Velazquez zurück, die er in der Tiefe der Charakteristik nicht selten erreicht; seine Porträts sind oft von einer monumentalen Größe der Auffassung, unendlich geistreich auf die seelische Wirkung des individuell blickenden Auges hin zugespitzt, während die Gestalt daneben ganz verschwindet. Aus der unendlichen Reihe seiner Schöpfungen seien hier nur die Bildnisse Bismarcks und Moltkes, des alten Kaisers, des Papstes Leo XIII., Gladstones und Döllingers genannt; die Frauen, die er malt, bekommen alle einen gemeinsamen Zug leidenschaftlichen Seelenlebens, dadurch aber oft einen ungewöhnlichen Reiz.

1450. Lepcke, Ferdinand, Bildhauer, geb. 23. März 1866 in Coburg, Schüler der Berliner Akademie, schuf eine Anzahl von Werken der Idealplastik („Der Bildhauer" in der Nationalgalerie, „Löwenmädchen") und der Monumentalskulptur (Kaiser Friedrichdenkmal in Apolda), sowie zahlreiche lebensvolle Porträtbüsten.

1451. Lepsius, Reinhold, Maler, geb. 14. Juni 1847 in Berlin, Schüler von Löfftz und Lenbach in München, lebt in Berlin. Von seinen koloristisch außerordentlich zart und intim durchgearbeiteten, zum Teil aber etwas kraftlos wirkenden Porträts nennen wir das von Ernst Curtius, und das von Rudolf v. Gneist (Nationalgalerie Berlin).

1452. Lessing, Konrad, Maler, geb. 23. April 1852 in Düsseldorf, Schüler von Riefstahl und Gude in Karlsruhe, lebt in Berlin. Seine kräftig getönten und groß aufgefaßten Landschaften, deren Motive er dem Vaterlande, dem Rheinthal, der Eifel, dem Harz u. a. entnimmt, haben ihm die Gunst des Publikums und der Kritik in gleicher Weise erworben. Die Berliner Nationalgalerie besitzt seine „Eifellandschaft".

1453. Lessing, Otto, Bildhauer, geb. 24. Februar 1846 in Düsseldorf, anfangs als Maler thätig, als Bildhauer Schüler von Steinhauser in Karlsruhe und Albert Wolff in Berlin, wo er jetzt lebt. Außer dem feinsinnigen Lessingdenkmal für Berlin, dem Wolfgang Müllers in Königswinter und dem Standbild des Kurfürsten Albrecht Achilles für die Siegesallee in Berlin hat L. hauptsächlich dekorative Skulpturen geschaffen (Kgl. Marstall, Reichstagshaus, Zeughaus, Reichsgericht in Berlin u. a.), und auch in kunstgewerblichen Entwürfen (Tafelaufsätze) ein starkes, dem Malerischen zuneigendes Talent bekundet.

1454. Liebermann, Max, Maler, geb. 20. Juli 1847 in Berlin, Schüler von Steffeck in Berlin und der Kunstschule in Weimar, wo er 1868—73 lebte; dann 6 Jahre in Paris, unter Munkaczys und vor allem der Fontainebleauer Landschafter, wie Millet, Corot, Daubigny u. a. Einfluß, bis 1884 in München, seitdem in Berlin ansässig, von wo er alljährlich Holland besucht. L. ist der erste und bedeutendste Vertreter des Impressionismus und der Freilichtmalerei in Deutschland, er begann zuerst wieder die Natur in ihren geheimsten Regungen zu belauschen und unbekümmert um die ethische Bedeutung des Gegenstandes, der Wiedergabe der ungeschminkten Wirklichkeit sein Können zu widmen. Der Naturalismus, anfangs als ein Kultus des Häßlichen verschrien, wird unter seinen Händen der überzeugende Ausdruck für die intimsten Schönheiten der umgebenden Welt; eine geradezu geniale Schärfe der Beobachtung und seltenes koloristisches Feingefühl machen Bilder wie die „Netzeflickerinnen" (Hamburger Kunsthalle), „Frau mit Ziegen" (Münchner Pinakothek) zu unbestrittenen Gipfelleistungen der neuen deutschen Kunst. L., der auch als Radierer bahnbrechend gewirkt hat, steht als Präsident der Sezession in Berlin auch äußerlich an hervorragendster Stelle in dem Kunstleben unserer Zeit.

1455. Lippisch, Franz, Maler, geb. 23. Januar 1859 in Hammerschneidemühle (Brandenburg), Schüler von Steffeck und Thumann in Berlin und nach längerem Aufenthalt in Italien und München daselbst ansässig, schuf mehrere Landschaftsbilder, lenkte dann besonders durch das

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

gewaltige „Der Flößer Tod" die Aufmerksamkeit auf sich, vermochte aber mit anderen Arbeiten, wie den „Gekreuzigten" nur teilweise zu befriedigen.

1456. Lipps, Richard, Maler, geb. 26. Oktober 1857 in Berlin, studierte in Düsseldorf, lebt jetzt in Starnberg (Oberbayern). Er arbeitet hauptsächlich auf dem Gebiete der dekorativen Landschaft und des Architekturbildes (Piazza d' Erbe in Verona), das er mit großer Gewandtheit behandelte.

1457. Lochhead, John, schottischer Landschaftsmaler, geboren in Glasgow, studierte auf der Royal Scottish Academy in Edinburgh, hielt sich auch in London und Paris auf und begann dann in Glasgow, seiner Vaterstadt, eine hervorragende Thätigkeit als Landschaftsmaler. Er war der erste von den modernen schottischen Landschaftern, der im Auslande, in München, Berlin, Budapest und Paris ausstellte und den Ruhm dieser Malergruppe mit begründete. Eins seiner Hauptwerke fand auch in der Nationalgalerie zu Berlin Aufnahme. Ein anderes hervorragendes Bild von ihm ist: „The hour of rest". Außer diesen durch Zeichnung, Farbe und poetische Stimmung ausgezeichneten Bildern aus dem ländlichen Leben Schottlands hat er auch Porträts gemalt.

1458. Löfftz, Ludwig v., Maler, geb. 21. Juni 1845 in Darmstadt, Schüler von C. Raupp in Nürnberg und W. Diez in München, ist Professor an der Münchner Akademie, die er 1891—99 als Direktor leitete. Löfftz' Kunst ist nicht frei von eklektizistischen Elementen, aber sie bewahrt stets einen vornehmen und ernsten Charakter; sein hervorragendes technisches Können steht im Dienste eines unfehlbaren künstlerischen Geschmackes, der besonders in religiösen Gemälden die feierlichste und erhabenste Wirkung zu erzielen weiß. So sei die herrliche „Pietà" der Münchner Pinakothek, die „Himmelfahrt Mariä" in Dom zu Freising genannt; im Rathaussaal zu Landshut schuf er mehrere Fresken. Die Stuttgarter Galerie besitzt den altmeisterlich aufgefaßten „Erasmus von Rotterdam".

1459. Looschen, Hans, Maler, geb. 23. Juni 1859 in Berlin, wo er die Akademie besuchte, machte sich durch mehrere anmutige Ideal- und Genrebilder (Luna und der Abendstern, Heil. Elisabeth) sowie durch zahlreiche Illustrationen bekannt.

1460. Ludwig, Carl, Maler, geb. 18. Januar 1839 in Römhild (Sachsen-Meiningen), war erst Schüler der Kunstgewerbeschule in Nürnberg, bildete sich selbst weiter, dann bei Piloty in München, 3 Jahre lang Professor an der Kunstschule in Stuttgart, lebt jetzt in Berlin. In der Schilderung der erhabenen Schönheiten der Alpenwelt ist L. heute unter den Künstlern Deutschlands wohl unerreicht; ein ausgeprägter Sinn für das Heroische, Kühne, Kraftvolle vereinigt sich bei ihm mit meisterhaftem Können, das die Errungenschaften der modern-impressionistischen Landschaftskunst vergessen laßt. In der Berliner Nationalgalerie der „St. Gotthardpaß", in der Dresdener Galerie die prachtvolle „Straße über den Albula"; für das Reichstagsgebäude in Berlin malte er die „Marienburg" (Ostpreußen).

1461. Lugo, Emil, Maler, geb. 24. Juni 1840 in Stockach bei Konstanz, Schüler von Schirmer in Karlsruhe, studierte die alten Meister in Dresden, Rom und München, wo er seit 1888 seinen Wohnsitz hat. In seinen Gemälden giebt er der ernsten, empfindungsvollen Stimmung der deutschen Landschaft vollendeten Ausdruck; das mittelalterliche Freiburg hat er wiederholt dargestellt. Einzelne seiner Bilder erinnern in der Tiefe des Tons und der Breite der Behandlung an Arnold Böcklin. Die Galerien von Karlsruhe, Wiesbaden und Berlin besitzen Werke seiner Hand.

1462. Lutteroth, Ascan, Maler, geb. 5. Oktober 1842 in Hamburg, Schüler von Calame in Genf und Osw. Achenbach in Düsseldorf, bildete sich in Italien und auf Reisen weiter, lebte in Berlin, später in Hamburg. Von seinen gut gezeichneten, in der Farbe manchmal etwas flauen Gemälden sind zu nennen: Abend am Mittelmeer, in der Nationalgalerie zu Berlin; Kilimandscharo, im Museum zu Leipzig.

1463. Luyten, Henry, Maler, geb. am 21. Mai 1859 in Roermond (Holland), studierte auf der Akademie zu Antwerpen und in Paris, lebt in Antwerpen. Er schildert die belgischen Arbeiter („Struggle for life") in dem ganzen Elend ihrer Existenz, dann die Landschaft seiner Heimat mit Tierstaffage, vor allem Kühe, in saftiger, breiter Malweise mit starken farbigen Effekten. Das vortreffliche Gruppenbildnis des Künstlervereins „Als ik kam" erwarb das Antwerpener Museum, das Gemälde „Netzeflicken" die Pinakothek in München.

1464. Lybaert, Theophile, Maler u. Bildhauer, geb. am 15. Juni 1848 in Gent, Schüler von Samuel an der dortigen Akademie und ebenda ansässig, schuf eine Anzahl von Historien- und besonders religiösen Gemälden im Stile der alten Niederländer (Madonna, Museum in Brügge), auch Skulpturen, die sich gleichfalls in Form und Inhalt streng an mittelalterliche Vorbilder anschließen.

1465. Mac-Ewen, Walter, amerikanischer Genre- und Porträtmaler, geb. 13. Februar 1860 in Chicago, ausgebildet an der Münchener Akademie, in Paris und in Holland, thätig in Paris. Die Stoffe zu seinen reizvollen Interieurs und landschaftlichen Genrebildern entnimmt er vielfach dem holländischen Leben. Hauptwerke von ihm sind: Saaldekoration in der Nationalbibliothek von Washington, „Holländische Familie" (Museum zu Brüssel), „Die Schwester" (Museum zu Magdeburg), „Das

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Parisurteil" (Art Institute in Chicago). Auch hat er treffliche Porträts geschaffen.

1466. Macgregor, William York, schottischer Landschaftsmaler, A. R. S. A., geb. 14. Oktober 1855 in Finnart, Dumbartonshire, Schüler von M. Legros auf der Slade School in London, thätig jetzt in Albyn Lodge (Schottland). Er hielt sich Studien halber zwei Jahre in Südafrika und kürzere Zeit in Südfrankreich und Spanien auf. Von diesen Reisen brachte er Bilder mit, in denen er die grelle, brütende Sonne südlicher Landschaften mit fabelhaftem Geschick wiedergiebt, wie in: „A street of Bloomfontein" und „The Basque village". Aber wichtiger noch sind seine stillen, groß aufgefaßten schottischen Landschaften, z. B. „The Carse of Lecropt", „The Quarry", „A Rocky Solitude", durch die er bedeutenden Einfluß auf die jüngere schottische Landschafterschule übte.

1467. Mackensen, Fritz, Maler, geb. am 8. April 1866 in Greene (Braunschweig), studierte in Düsseldorf unter Jansen, lebt seit 1889 in dem oldenburgischen Dorf Worpswede als eines von den begabtesten Mitgliedern der dortigen Künstlerkolonie. Seine Darstellungen des friesischen Bauernlebens sind von starkem naturalistischem Ausdruck (Die Scholle), die Tiefe und Kraft seines Kolorits erhöht die Wirkung auch seiner groß gesehenen Landschaften.

1468. Maffei, Guido v., Maler, geb. 1. Juli 1838 in München, wo er nach vierjährigem juristischem Studium unter Piloty und O. Gebler die Akademie besuchte, lebt teils daselbst, teils auf seinem Gute Buchhof. Von seinen zahlreichen Tier- und Jagdstücken, in denen sich ein solides malerisches Können mit außerordentlicher Lebenswahrheit vereinigt, kam eines, „Sichere Beute", in die Dresdener Galerie, ein anderes, „Wackere Kämpfer" (Dachshunde mit einem Dachs), erwarb die Pinakothek in München.

1469. Magnussen, Harro, Bildhauer, geb. 14. Mai 1861 in Hamburg, anfangs Maler, dann Schüler von R. Begas, machte ausgedehnte Studienreisen durch Europa und den Orient, lebt in Berlin. Er machte sich zuerst durch ausgezeichnete Bismarckbildnisse bekannt, und schuf dann die Bismarckdenkmäler in Kiel, Jever, Moskau und Großlichterfelde; unter seinen weiteren Arbeiten ist „Der Philosoph von Sanssouci" hervorzuheben, eine durchgeistigte Darstellung des greisen Friedrich II. und eine Reihe temperamentvoll aufgefaßter Bildnisbüsten. Für die Siegesallee zu Berlin entwarf er die Gruppe Joachim II. Hektor.

1470. Maison, Rudolf, Bildhauer, geb. 29. Juli 1854 in Regensburg, Schüler des dortigen Polytechnikums, als Künstler Autodidakt, lebt in München. Seine Begabung, die anfangs in technischen Virtuositäten aufzugehen schien, entwickelte sich dann mit überraschendem Erfolg in monumentalen Aufgaben: die Herolde auf dem Berliner Reichstagshaus sind, obwohl von den Franzosen stark beeinflußt, als Ganzes vorzüglich. Von ihm der im Aufbau außergewöhnlich kühne Brunnen auf dem Bremer Domplatz, weitere Brunnen in Herrenchiemsee und Fürth. Mehrere kleinere polychrome Arbeiten zeigen ein enormes naturalistisches Können. Augenblicklich arbeitet der Künstler an einem Kaiser Friedrich-Denkmal für Berlin.

1471. Mannfeld, Bernhard, Radierer, geb. 6. März 1848 in Dresden, anfangs Architekt und Maler, als Radierer Autodidakt, lebte in Breslau, jetzt als Lehrer am Städelschen Institut in Frankfurt. Anfangs viel mit Reproduktionen, besonders nach den Architekturbildern Karl Gräbs, im Staatsauftrag beschäftigt, kultivierte er in der Originalradierung dann vor allem die Landschaft und schuf eine Anzahl höchst malerischer deutscher Städtebilder (Dresden, Köln, Berlin, Breslau u. a.), oft in stark romantischer Auffassung. Vorzüglich sind seine kleineren Blätter, Vignetten u. a.

1472. Manzel, Ludwig, Bildhauer, geb. 3. Juni 1858 in Kagendorf bei Anklam, studierte bei Schaper in Berlin und mehrere Jahre in Paris, lebt in Berlin als Lehrer am Kunstgewerbemuseum. Die Einfachheit der Charakterisierung, welche Werke wie das „Abendlied" (Berliner Nationalgalerie) so anziehend macht, konnte er besonders in Frankreich ausbilden; doch ist ihm auch der heroische Zug der großwirkenden Monumentalkunst nicht versagt. Dies bezeugt der imponierende Brunnen am Stettiner Hafen und u. a. das Kaiser Wilhelm-Denkmal für Anklam. Von seinen früheren Werken nennen wir die feinempfundene Gruppe: „Der Friede durch Waffen geschützt" für Quedlinburg.

1473. Marr, Karl, Maler, geb. 14. Februar 1858 in Milwaukee (Nordamerika), Schüler von Schauß in Weimar, Gussow in Berlin, Lindenschmit und O. Seitz in München, wo er jetzt lebt, ist einer der talentvollsten unter unseren jüngeren Künstlern, der nur noch nicht ganz seine individuelle Ausdrucksform gefunden hat. Viel Aufsehen erregte das glänzend gemalte Kolossalbild „Die Flagellanten"; noch höher stehen vielleicht seine pleinairistischen Arbeiten, wie der wundervolle „Sommernachmittag". Eine „Madonna mit Engeln" wies einen leisen Zug ins Süßlich-Sentimentale auf, so meisterhaft auch das Beleuchtungsproblem gelöst war. Von ihm der Plafond im Neuen Deutschen Schauspielhaus in Hamburg.

1474. Martin, Henri, Maler, geb. 5. August 1860 in Toulouse, studierte dort, dann in Paris, wo er ansässig ist, schuf

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

die malerische Dekoration in einem Saale des Rathauses in Paris, ferner in den Rathäusern zu Tours und Toulouse; aus seinen Gemälden, die ideal-symbolische Stoffe behandeln („Dante und Virgil", „Vers l'Abîme", „Sérénité", „Beauté", „L'inspiration" im Luxembourg), spricht eine lebendige Phantasie und hervorragendes koloristisches Feingefühl.

1475. **Matsch,** Franz, Maler, geb. 16. September 1861 in Wien, Schüler von Laufberger und jetzt Professor an der Kunstgewerbeschule des k. k. österreichischen Museums daselbst, schmückte das Burgtheater und das kunsthistorische Hofmuseum mit ausgezeichneten Fresken, war auch als Architekt thätig und ist jetzt mit der Vollendung des Kolossaldeckengemäldes für die Aula der Wiener Universität beschäftigt.

1476. **Max,** Gabriel, Maler, Prof., geb. am 23. August 1840 in Prag, Schüler der Prager, Wiener und Münchener Akademie, hier unter Piloty, und thätig daselbst. Wenn Gabriel Max' Name und Kunst in Deutschland sich einer Popularität wie kaum einer der modernen Maler erfreuen, so mag diese aus den eigenartigen Vorzügen seiner Kunst in Hinsicht der Typen, des Inhalts, der Stimmung und der Farbe resultieren. Mit Vorliebe stellt er jugendliche Frauengestalten dar, keine eigentlichen Schönheiten, aber der visionäre Blick aus den großen Augen giebt dem Antlitz etwas Sentimentales und Ergreifendes. Und er steigert diese Wirkung häufig durch die Tragik, die Todesgefahr, die er seine Heldin oder Märtyrerin erdulden läßt, oder er weiß durch Hineinragen der Geisterwelt in die irdische Situation eine geheimnisvolle Stimmungsromantik zu erwecken. Ferner entspricht seine Farbe ganz dem Zwielicht der Seelenstimmungen, die er schildert, durch kühle, lichte Halbtöne, die aber aufs feinste zusammengestimmt sind.

1477. **Meggendorfer,** Lothar, Maler und Zeichner, geb. 6. November 1847 in München, Schüler der dortigen Akademie unter Strähuber, Alex. v. Wagner und W. Diez, lebt auf seinem Gute Jägerhaus bei Kohlgrub in Bayern. Er ist hauptsächlich in humoristischen Zeichnungen für Kinderbücher, sowie für ein eigenes Witzblatt thätig.

1478. **Melchers,** Gari, geb. 11. August 1860 in Detroit (Nordamerika), studierte in Paris bei Boulanger und Jules Lefèbvre, hielt sich dann in den Niederlanden auf, von wo seine Eltern stammen. Seine reife, allen technischen Schwierigkeiten gewachsene Kunst sucht mit Vorliebe starke koloristische Effekte auf; dabei ist er ein glänzender Physiognomiker und versteht seinen Vorwürfen eine gewisse stilistische Harmonie zu verleihen, die von höchstem malerischen Reiz ist. So werden Bilder wie die „Familie" (Berliner Nationalgalerie), der „Schiffszimmermann" (Dresdener Galerie), zu Lieblingen nicht nur des Publikums, sondern auch der strenger wägenden Kritik.

1479. **Melly,** Ferdinand, Maler, geb. 23. Mai 1863 in Leipzig, Schüler der Dresdener Kunstakademie unter Pohle und Fehr in München, thätig daselbst. Sein Kunstgebiet sind moderne Interieurs mit weiblichen Figuren in Pastell. In dieser ihm besonders sympathischen Darstellungssphäre und -Technik hat er höchst geschmackvolle, fein und modern empfundene Kabinettstücke geschaffen.

1480. **Menzel,** Adolf, Maler, geb. 8. Dezember 1815 in Breslau, besuchte in Berlin die Akademie, bildete sich aber im wesentlichen selbst weiter, und lenkte durch ein schon alle Spuren des Genies tragendes Heft Federzeichnungen, „Künstlers Erdenwallen", 1833 zuerst die Aufmerksamkeit auf sich. Am glänzendsten brach sich dann sein Genie Bahn in den Illustrationen zur Geschichte Friedrichs des Großen, Schöpfungen von einer bis dahin nicht gekannten Sicherheit und Feinheit in der Wiedergabe der Zeitstimmung und von sprühendem geistigen Leben. Menzels Historienbilder aus derselben geschichtlichen Periode wirkten weiterhin, als im engsten Anschluß an die Natur und auf Grund des unermüdlichsten Studiums der realen Bedingungen gemalt, wie Offenbarungen einer neuen Kunst. Wir nennen hier nur die weltberühmten Meisterwerke der Berliner Nationalgalerie: „Tafelrunde Friedrichs des Großen", „Flötenkonzert in Sanssouci", dann aus der neueren preußischen Geschichte die „Abreise des Königs zur Armee 1870"; ferner die „Krönung Wilhelms I." in Königsberg. Das „Eisenwalzwerk" ist die klassische Schöpfung des modernen Realismus, dessen geistvollster und zielbewußtester Vorkämpfer M. genannt werden muß. Seine Radierungen und Zeichnungen, vor allem auch seine Aquarelle und Gouachebilder („Ballsouper", „Sonntag in Paris" u. v. a.), sind von einer, für alle Zeiten vorbildlichen Intimität der Naturdarstellung. Der Fleiß und die Leistungsfähigkeit des jetzt 85-jährigen Meisters verdienen die höchste Bewunderung. M. ist im Besitze der höchsten Ehren, die je ein deutscher Künstler erfahren hat, u. a. als Künstler der erste Ritter des schwarzen Adlerordens.

1481. **Mentzel,** Nils Gustav, norwegischer Genremaler, geb. in Christiania, Schüler von Roll, Bonnat und Bouguereau in Paris, thätig jetzt in Asker. Er malt reizvolle Interieurs und Winterlandschaften in Freilicht.

1482. **Mesdag,** Hendrik Willem, Maler, geb. 23. Februar 1831 in Groningen, Schüler von Alma Tadema und Roelofs in Brüssel, im Haag ansässig, ist der hervorragendste unter den Marinemalern Hollands und einer der feinsinnigsten Schilderer des Meeres und der atmosphärischen Erscheinungen am Meeres-

himmel überhaupt. Er malt mit Vorliebe jene verwaschenen Lichtstimmungen des Tages, wo das Dämmern des Abends sich mit den blaßroten Strahlen der untergehenden Sonne mischt; der Nüancenreichtum seiner Palette ist unermeßlich, die Feinheit seiner Naturanschauung von höchster Poesie. Seine Werke befinden sich in fast allen größeren Galerien Europas.

1483. **Meulen**, François Pieter ter, Maler, geb. 9. März 1843 in Bodegraven (Holland), Schüler von van de Saude-Bakhuyzen im Haag, wo er jetzt lebt, pflegt hauptsächlich das Landschaftsbild mit Tierstaffage, für das er eine genaue Kenntnis der Natur und ein feines koloristisches Verständnis mitbringt.

1484. **Meunier**, Constantin, Bildhauer und Maler, geb. 1831 in Brüssel, wo er an der Akademie, vor allem bei dem Bildhauer Fraikin, studierte. Unter de Groux wandte er sich dann der Malerei zu, verbrachte einige Zeit in dem Trappistenkloster la Campine und wurde 1882 Professor in Löwen. Hier, im Centrum der Bergwerksdistrikte fand er den Boden, auf dem er unsterblich werden sollte: die Darstellung des Kohlenarbeiters. Er erhebt die einfachen Gestalten dieser Bergleute in seinen Skulpturen zu monumentaler Größe: ihr Leben und Sterben, vor allem aber ihre erdrückende, die Kräfte des Körpers aufs höchste anspannende Thätigkeit spiegelt sich in seinen Werken, die in der ungesuchten Schlichtheit der Form und der Tiefe des seelischen Ausdrucks wahrhaft klassisch genannt werden müssen. Das gewaltige „Monument der Arbeit" ist die hervorragendste Schöpfung der modernen realistischen Skulptur; M. hat hier einen „Stil" geschaffen, der die reifste künstlerische Gesamtempfindung und die ethische Kraft einer sozialen Weltanschauung in sich vereinigt. Sein Einfluß ist heute nicht nur in seiner engeren Heimat, sondern in der Entwicklung der Skulptur aller Kulturnationen wirksam. Gemälde von ihm befinden sich in den Museen zu Brüssel, Courtrai, u. a. der Josephskirche in Löwen. Von seinen Skulpturen besitzt in Deutschland das Dresdener Albertinum die vollständigste Sammlung. M. lebt jetzt, trotz seines Alters und mannigfacher Krankheit noch eifrig thätig, in Brüssel.

1485. **Meyer**, Claus, Maler, geb. 20. November 1856 in Linden bei Hannover, erhielt seine Ausbildung in Nürnberg bei Jäger und Raupp und in München bei Barth, A. Wagner und Löfftz, lebt jetzt in Düsseldorf. In seiner Kunst schloß er sich vor allem an die Meister des niederländischen Genres an, deren feine Interieurstimmungen und intime Charakterisierung bei ihm wiederkehren. Von ihm in der Berliner Nationalgalerie das vorzügliche Bild „Die Würfler", in der Dresdener Galerie das mit liebenswürdigem Humor aufgefaßte: „Drei alte und drei junge Katzen". Seine letzte große Arbeit war die Ausmalung des Rittersaales auf Schloß Burg an der Wupper.

1486. **Meyer**, Edgar, Maler, geb. 5. September 1853 in Innsbruck, studierte an der Düsseldorfer Akademie bei E. Dücker, hielt sich längere Zeit im Ausland auf, lebt jetzt in seiner Vaterstadt. Die Motive seiner meist in Aquarell ausgeführten, wirkungsvollen Landschaften nimmt er hauptsächlich aus Italien („San Remo", „Villa d'Este") und aus den Bergen Tirols („Der See Schwarzenstein" im Innsbrucker Museum).

1487. **Meyer**, Hans, Radierer, geb. 26. September 1846 in Berlin, studierte daselbst bei Ed. Mandel, bildete sich auf zahlreichen Reisen, besonders bei längerem Aufenthalt in Italien, weiter, ist jetzt Professor an der Berliner Akademie. Unter seinen reproduktiven Blättern sei die „Poesie" nach Raffael, sowie „Krieg" und „Frieden" nach den Geselschapschen Fresken der Berliner Ruhmeshalle hervorgehoben; außerdem schuf er einen Cyklus Originalradierungen „Todtentanz", viele vortreffliche Porträts und Landschaftsbilder in Oel, in denen er mit Vorliebe die poetischen Winkel alter deutscher Städtchen darstellt.

1488. **Meyer-Basel**, Karl Theodor, Maler und Radierer, geb. 15. Mai 1860 in Basel, Schüler von Raab und Wenglein in München, wo er jetzt ansässig ist. Seine durchweg landschaftlichen Blätter sind von außerordentlicher Feinheit der Stimmung und hoher technischer Vollendung. Den Bodensee und die Stadt Marburg mit ihrer Umgebung hat er vielfach geschildert. Sein Oelgemälde „Bei Ermatingen" besitzt das Baseler Museum; auch auf dem Gebiet des Steindrucks ist er mit vielem Erfolg thätig gewesen.

1489. **Meyerheim**, Paul, Genre- und Tiermaler, Professor, geb. in Berlin am 13. Juli 1842, Schüler seines Vaters Eduard M. und zugleich der Berliner Akademie. Nach Studienreisen in Holland, Belgien und Paris ließ er sich 1867 in Berlin nieder und wirkt daselbst seit 1881 als Lehrer und Professor an der königl. Hochschule. Er hat sich auf den verschiedensten Gebieten mit Auszeichnung bethätigt. So malte er für die Villa Borsig in Moabit 7 große geistvoll erfundene Bilder mit der Geschichte der Lokomotive und zahlreiche dekorative Kompositionen für Prachtgemächer. Ferner schuf er eine ganze Reihe trefflicher Porträts und reizender Genrebilder aus dem Leben der bürgerlichen und bäuerlichen Welt, aber den größten Ruhm erntete er mit seinen fein charakterisierten humorvollen Darstellungen aus der Tierwelt. Hauptwerke dieser Art sind die „Tierbuden" in der Nationalgalerie zu Berlin und der Dresdener Galerie und „Tigerin mit Jungen" im Prager Museum.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

1490. **Meyer-Lüben,** Walther, Maler, geb. 8. August 1866 in Königsberg i. Pr., Schüler von Raab und Löfftz in München, in Berlin ansässig, machte sich durch Porträts und Landschaftsbilder, in denen er mit Vorliebe abendliche Stimmungen darstellt, bekannt.

1491. **Meyn,** Georg Ludwig, Maler, geb. 19. Dezember 1859 in Berlin, Schüler daselbst von Knille, Thumann und E. Hildebrandt, lebt in Berlin. Er hat die hervorragendsten Vertreter des modernen Berliner Litteraturlebens (Otto von Leixner, Hartleben, Flaischlen, Hans v. Wolzogen, Max Dreyer u. v. a.) in zum Teil ausgezeichneter Weise porträtiert.

1492. **Modersohn,** Otto, Maler, geb. 22. Februar 1865 in Soest, Schüler von Dücker in Düsseldorf und Baisch in Karlsruhe, Mitglied der Worpsweder Künstlergruppe, hat auf Grund des liebevollsten Naturstudiums eine Reihe farbig stark wirkender Landschaften gemalt, die den Reizen der individuellen Natur einen manchmal etwas lauten, aber stets charakteristischen Ausdruck geben. Sein „Sturm im Teufelsmoor" kam in die Münchener Pinakothek, das schöne „Alte Haus" in die Dresdener Galerie.

1493. **Monet,** Claude, Maler, geb. 14. November 1840 in Paris, Schüler Manets, lebte erst in Vétheuil, jetzt in Giverny bei Paris. Er ist der Führer des Impressionismus, der ersten einer, der die koloristischen Haupttöne eines Naturausschnittes, besonders des bewegten Lichtes, in die verschiedenen Spektralfarben zerlegte, und so im Auge des Beschauers den Eindruck der Wirklichkeit zu erzielen suchte. Die geniale Schärfe der Beobachtung verhilft solchen Bildern oft zu einer eminenten Wirkung. Die von ihm gewiesenen Pfade haben hunderte der jüngeren Maler dann verfolgt, ohne ihn erreichen zu können. Die Berliner Nationalgalerie besitzt seine „Ansicht von Vétheuil", der Luxembourg den „Tuileriengarten" — ein Meisterwerk in der Wiedergabe der zitternden Luft — und eine Schneelandschaft. In einer Serie von Bildern hat M. die Kathedrale von Rouen geschildert.

1494. **Monteverde,** Giulio, Bildhauer, geb. 8. Oktober 1839 in Bistagno, bildete sich an der Akademie zu Genua aus, lebt in Rom. Er ist einer der angesehensten Bildhauer Italiens, dessen Arbeiten trotz alles Temperamentes stets ein harmonisches Gleichmaß bewahren. Wir nennen davon: „Der junge Kolumbus", „Franklin", „Jenner, sein Kind impfend", das stattliche Reiterdenkmal Viktor Emanuels für Bologna, Grabdenkmäler in Ferrara, Genua u. a., die überlebensgroßen Statuen Mazzinis (Buenos-Ayres), Ralbergs (Königl. Villa zu Neapel) u. a.

1495. **Morton,** Thomas Corsan, Maler, geboren 1859 in Glasgow, Schüler von Boulanger und Lefèbvre in Paris und von Legros in London, ist eines der Mitglieder der Glasgower Landschafterschule, deren intimen Stil er in seinen Gemälden („The Valley of Desolation", „The Old Mill Kittochside" u. a.) mit besonderer individueller Färbung vertritt.

1496. **Mühlig,** Hugo, Maler, geb. 9. November 1854 in Dresden, Schüler von P. Mohn an der dortigen Akademie, jetzt in Düsseldorf ansässig, ist einer der sympathischesten Schilderer der hessischen und niederrheinischen Landschaft („Winter", Nationalgalerie Berlin, „Spätherbstmorgen", Rudolfinum Prag). Besonders glücklich ist er in der Darstellung der grellen Sommersonne auf den reifen Kornfeldern oder im Schnee. Die Staffage seiner Gemälde fügt sich stets ausgezeichnet der landschaftlichen Stimmung ein.

1497. **Muhrmann,** Henry, Maler, geb. 21. Januar 1854 in Cincinnati (Nordamerika), studierte in München bei Straehuber und Barth, sowie Frank Currier, lebte in Bayern (Schleißheim), Venedig, Amerika, seit 1883 in London. Neben dem Oelbild pflegt er hauptsächlich das Pastell. In seinen Landschaften („Kewbrücke über die Themse", „Winter in Ventuor", „Schlittschuhlaufen auf dem Teiche bei Hampstead", Münchener Pinakothek) offenbart sich ein eigenartiges, trefflich geschultes Talent.

1498. **Munthe,** Gerhard, Maler, geb. 19. Juli 1849 in Elverum (Norwegen), erhielt seine Ausbildung in Christiania, arbeitete dann mehrere Jahre in Düsseldorf und München, lebt jetzt bei Christiania. Seine hervorragendsten Leistungen sind stark naturalistisch aufgefaßte Vorfrühlingslandschaften; in neuerer Zeit hat er auch auf dem Gebiete der dekorativen Malerei und der Illustration („Königssagen" von Sucorre Sturleson, „Märchenstimmungen" u. s. w.) berechtigte Erfolge davongetragen.

1499. **Myslbek,** Josef, Bildhauer, geb. 13. Juni 1848 in Prag, Schüler von Seidan und Levy daselbst und von Trenkwald in Wien, ist jetzt Professor an der Prager Akademie. Seinen Arbeiten eignet ein echt monumentaler Zug, sie erinnern in der Einfachheit der Formengebung und der ernsten Ruhe des Ausdrucks oft an mittelalterliche Skulpturen. Sein Hauptwerk ist das imposante Reiterstandbild des hl. Wenzel in Prag, das weihevolle Grabdenkmal des Fürsterzbischofs Fürst Schwarzenberg im Prager Dom; weiter von ihm die Marmorfiguren „Ergebenheit und Treue" am Parlamentsgebäude in Wien, ein Kruzifixus (Erzguß) in der Ringhofferschen Gruftkapelle zu Kamenitz und viele treffliche Porträtbüsten.

1500. **Neuhuys,** Albert, Maler, geb. am 10. Juni 1844 in Utrecht, wurde auf der Antwerpener Akademie ausgebildet und widmete sich der Darstellung echt holländi-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

scher bäuerlicher Interieurs, bisweilen auch von Porträts und Exterieurs mit Figuren. Seine bedeutendsten Bilder besitzen die Galerien von New York, St. Louis, München, Haag, Rotterdam, Amsterdam, Dordrecht. Auch auf den internationalen Kunstausstellungen in München, Berlin und Dresden sah man seine höchst intimen, schlichten und in Licht und Luft so feingestimmten Bilder, wie: „Schlaftrunken", „Vaters Jüngste", „Im Bauernhof", „Hör mal, Mutterl", „Taglöhners Mahlzeit", „Die Toilette". — Der Künstler wohnt jetzt in Amsterdam.

1501. **Ney**, Elisabeth, Bildhauerin, geb. 1830 in Westfalen, wurde auf Rauchs Empfehlung hin als Schülerin an der Berliner Akademie zugelassen. Mit viel Erfolg widmete sie sich der Porträtskulptur und schuf eine Reihe von Büsten und Statuen hervorragender Männer, z. B. die Büsten von Garibaldi, J. Grimm, Schopenhauer und Statuen von Bismarck (einige der wenigen nach der Natur) und König Ludwig II. von Bayern. Selten nur, wie im „gefesselten Prometheus" (1868) gab sie Idealgestalten. — Die Künstlerin lebte lange Zeit in Austin (Texas), von wo sie 1897 nach Berlin zurückkehrte.

1502. **Niczky**, Eduard, Maler, wurde am 17. Juli 1850 in Cassel geboren und auf der Akademie seiner Vaterstadt und der von München unter von Ramberg ausgebildet. Seine Studienreisen führten ihn nach Tirol und Italien und auf der Rückkehr fand er auch in Würzburg und seiner Umgebung und in dem malerischen Rothenburg a. d. T. ein an reizvollen Motiven reiches Studienfeld. Seine Bilder geben meist poetisch gestimmte Vorgänge aus dem Leben in glücklicher Vereinigung mit Landschaften, aber er malt auch reine Porträts. Hervorgehoben seien: „Abendfeier" und „Goldfischteich" (beides römische Motive), dann „Mutterglück" und „Frühlingsreigen". — Der Künstler lebt in München.

1503. **Niemeyer**, Adalbert, Maler, wurde am 15. April 1867 in Warburg (Westfalen) geboren und fand seine künstlerische Schulung in Düsseldorf und München, woran sich dann Studienreisen durch Frankreich, die Türkei, Italien, Belgien und Holland anschlossen. Sein Kunstgebiet ist ebensowohl die Landschaft als figürliche Darstellungen. Von seinen Werken seien die vor 3 Jahren in der Münchener Glaspalast-Ausstellung zuerst ausgestellte „Phantasie" und „Das Mädchen vor dem Spiegel", ein reizvolles, lichtdurchflossenes Interieurbild genannt, das auf der V. Münch. Secessions-Ausstellung sehr günstige Aufnahme fand. — Der Künstler lebt in München.

1504. **Nisbet**, Robert Buchan, schottischer Landschaftsmaler, (ARSA. RI. RSTr. etc.), wurde am 1. Juli 1857 in Edinburgh geboren und erhielt auf der Institution und den RSA. Schools seiner Vaterstadt seine künstlerische Vorbildung. Von seinen feingestimmten Landschaften in Oelmalerei, Pastell und Aquarell sind besonders die letzteren sehr geschätzt. Von seinen Hauptwerken seien hervorgehoben: „Evening Stillness", „Evening" (Galerie zu Leeds), „Novembre Evening" (Permanent Gallery zu Adelaide), das Aquarell „Thudery Weather" im Dresdner Kupferstichkabinett und das Gemälde „Brown Autumn" in der Berliner National-Galerie. — Der Künstler lebt in Comrie (Schottland).

1505. **Nitz**, Thorwald Simon, dänischer Landschaftsmaler, wurde am 7. Mai 1842 in Assens geboren. Er ist Schüler der Kopenhagener Akademie, aber noch mehr, wie er selbst sagt, Schüler der Mutter Natur. Erst in seine vierziger Jahre, als er sich schon den Ruhm eines Pfadfinders der dänischen Landschaftsmalerei errungen, fallen ausgedehnte Reisen nach Deutschland, Italien, Griechenland und Frankreich. Jetzt lebt er hochgeehrt als Mitglied der Akademie in Kopenhagen. Unter seinen Bildern nehmen die breit und flott gemalten Marinen und Waldstimmungen des Herbstes eine hervorragende Stelle ein, aber er malt auch Porträts und Blumen.

1506. **Nitzl**, Rudolf, Maler, geb. am 13. April 1870 in Fügen in Zillerthal (Tirol), lebt in München. Er erhielt seine künstlerische Schulung an der Münchener Akademie unter Joh. Herterich und L. v. Löfftz und schloß sich der Münchener Sezession an. Sein Lieblingsgebiet ist das moderne Interieurbild. Auf der Glaspalast-Ausstellung in München 1897 fanden zwei seiner Bilder „Anbetung" und „Im Atelier" lebhafte Bewunderung.

1507. **Noack**, Chr. Carl August, Historienmaler, wurde am 27. Sept. 1822 in Darmstadt geboren und lebt daselbst als großherzogl. hessischer Hofmaler und Professor an der technischen Hochschule. Seine Ausbildung erhielt er in Darmstadt bei Lucas, dann an der Düsseldorfer Akademie unter Sohn, Lessing und Schadow und weiter in München und Antwerpen. Ein längerer Aufenthalt in Rom brachte ihm den Verkehr mit Overbeck, Cornelius, Kaulbach, Riedel und anderen bedeutenden Künstlern. Aus seinem reichen Lebenswerk seien besonders genannt: Das Religionsgespräch zu Marburg (Darmstädter Galerie), Besuch Philipps des Großmütigen bei Luther in Worms (Rostocker Galerie), Christus am Oelberg (Johanniskirche zu Darmstadt), und ein in diesem Jahre vollendetes Werk: Paulus vor dem hohen Rate zu Jerusalem.

1508. **Noether**, Ernst Benedikt, Maler, geb. in Mannheim am 5. Juli 1864, wurde in München Schüler von

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Raupp und Gysis und bereiste dann zu Studienzwecken Italien, Spanien, Frankreich und lebt jetzt in Rom. Sein Hauptthätigkeitsgebiet sind Porträts und Figuren in Landschaft. Seine erste größere Arbeit war die Ausmalung eines Eßzimmers in Mannheim mit lebensgroßen Figuren in Landschaft. In letzter Zeit entstanden: David und Goliat, Lachender Faun, Adam, und das Porträt des Oberbürgermeisters Beck in Mannheim.

1509. **Nonnenbruch**, Max, Maler, geb. am 25. Jan. 1857 in Viersen (Rheinprovinz), thätig in München. Seine Ausbildung erhielt er auf der Münchener Akademie bei Prof. Lindenschmit und bereiste dann nach einem Winteraufenthalte in Paris in den Jahren 1882—84 Italien, England, Belgien und Frankreich. Sein Gebiet ist das feine Figurenbild oder richtiger die Darstellung der schönen Frau, im vornehmen Interieur oder im Freien, in rein weiblichem, träumerischem Gehaben oder auch nach der sentimentalen übersinnlichen Seite charakterisiert. Er hat in seiner Kunst eine gewisse Verwandtschaft mit Gabriel Max, und einige seiner Bilder wie das „Wohlbefinden“, eine junge Dame mit gefälliger Geste, erfreuen sich, gleich den Frauenköpfen von Max, großer Popularität. In den letzten Jahren malte der Künstler auch vornehme Porträts.

1510. **Nono**, Urbano, Bildhauer, wurde am 5. Jan. 1849 in Venedig geboren und bildete sich als Autodidakt. Sein erstes Werk war die Büste seines Vaters, aber eigentlich bekannt machte ihn der trefflich beobachtete Akt eines einen flachen Stein auf das Wasser werfenden Knaben, „Rimbalzello“ genannt. Andere berühmte Gruppen sind Christus auf dem Oelberg, Christus und der Teufel, Belisar, die alle den eifrigen und tiefen Naturbeobachter und hervorragende Kraft der Charakteristik verraten. Von ihm auch das schöne Monument für den Diktator Daniele Manin in Florenz. Der Künstler lebt in Venedig.

1511. **Normann**, Adelsteen, Landschaftsmaler, geb. am 1. Mai 1848 in Bodö in Norwegen, wurde Schüler des Prof. Dücker in Düsseldorf, blieb aber trotz seines dauernden Aufenthaltes in Deutschland (Berlin) seiner nordischen Heimat in der Kunst treu. Er ist der begeisterte Schilderer der grandiosen Natur Norwegens und hat in zahlreichen großen und frisch gemalten Bildern die Fjorde und die Lofoten mit ihren Felsenburgen und der blauen See in immer neuen Motiven dargestellt. Seine Hauptwerke sind in den Galerien von Dresden, Düsseldorf, Luxemburg, Stockholm und Ofen-Pest.

1512. **Norstedt**, Reinhold, Landschaftsmaler, wurde in Lunda, Södermanland (Schweden) geboren und lebt in Stockholm als Mitglied der Königl. Akademie. Seine künstlerische Schulung fand er in Paris in den Jahren 1867—70, wo er auch später wiederholt dauernden Aufenthalt nahm. Er gehört zu den bedeutendsten schwedischen Landschaftern der Gegenwort, und eine Kollektivausstellung von 8 seiner feingestimmten Bilder mit Motiven aus der Nähe von Götenburg und Helsingör bildete einen besonderen Reiz der Großen Berliner Kunstausstellung 1900.

1513. **Nüttgens**, Heinrich, Maler, geb. am 8. April 1866 in Aachen, studierte in Düsseldorf unter E. von Gebhardt und wandte sich der religiösen Malerei zu. Er führte Kirchendekorationen, Wand- und Altarbilder in vortrefflicher Technik, aber in einer gewissen altmeisterlichen Auffassung aus. Eine auf der Internat. Berliner Kunstausstellung 1896 von ihm ausgestellte thronende Madonna mit Kind und Engeln erinnerte unmittelbar an Werke der altniederländischen Schule.

1514. **Oberländer**, Adolf Adam, humoristischer Zeichner und Maler, Professor und Ehrenmitglied der Münchener Kunstakademie, wurde am 1. Okt. 1845 in Regensburg geboren und studierte in München, wo er seit seinem 17. Jahre thätig ist. Seine Zeichnungen für die Fliegenden Blätter zeigen einen spezifisch deutschen Humor und unwiderstehliche Komik, und haben seinen Namen im besten Sinne populär gemacht. Eine Sammlung seiner Zeichnungen ist unter dem Titel: Oberländer-Album in München erschienen. In den letzten Jahren entstanden auch eine Reihe kleinerer und größerer Aquarelle und Oelgemälde, wie „Humor und Schwerfälligkeit“ (Aquarell, Museum zu Magdeburg), „Siesta“ (Dresdener Galerie) und „Noahs Weinschenke“, ein großes Aquarell (Verein für historische Kunst, Berlin), und das Oelgemälde „Resignation“ in der Münchener Pinakothek.

1515. **Obrist**, Hermann, Innenarchitekt und Bildhauer, geb. am 23. Mai 1863 in Kilchberg bei Zürich, trat nach vorausgegangenen naturwissenschaftlichen Studien in Heidelberg und Berlin in die moderne Bewegung auf dem Gebiete der bildenden, besonders der dekorativen, Künste ein und wurde einer der Führer des neuen Stils, für dessen Sieg er praktisch und theoretisch thätig zu sein sucht.

1516. **Oeder**, Georg, Landschaftsmaler, Professor, wurde am 12. April 1846 in Aachen geboren und lebt in Düsseldorf. Er bildete sich ohne eigentlichen Lehrer und fand sein liebstes Studiengebiet in Westfalen, am Niederrhein und Holland. Eines seiner hervorragendsten Landschaftsbilder: Novembertag, befindet sich in der Nationalgalerie in Berlin.

1517. **Offermann**, Friedrich, Bildhauer, geb. am 5. Juni 1859 zu Ham-

burg, Schüler von Hähnel in Dresden, wo er jetzt lebt, entwuchs, ausgestattet mit starkem Können und feinem Empfinden für das Wesentliche des plastischen Ausdrucks, bald der klassizistischen Richtung seines Meisters. Großes Aufsehen erregte seine erste umfangreiche Arbeit, die sitzende Gestalt einer „Kleopatra“. Von seinen weiteren Schöpfungen nennen wir solche monumentalen Inhalts für das Rathaus in Hamburg, die Kreuzkirche und die Akademie zu Dresden, die Kirche zu Zwenkau u. a., die prächtige Kolossalfigur Herzog Heinrichs des Frommen für Marienberg. Mit dem „Schnitter Tod“ gewann er dem Realismus eine neue erschütternde Wirkung ab. Die Statuetten „Sonnenblume“, „Märchen“, dann der köstliche polychrome „Don Quixote“ zeigen den überaus thätigen Künstler auch als Meister auf dem Gebiete der Kleinplastik.

1518. **Olde**, Johannes Wilhelm, Landschafts- und Porträtmaler, wurde am 27. April 1855 in Süderau (Holstein) geboren und erhielt seine künstlerische Schulung bei Löfftz in München und Lefèbvre in Paris. Sein Studiengebiet ist seine Heimat, die er liebt und für deren Reize er ein wunderbar empfängliches Auge hat. So malt er alles, was ihn reizt, besonders Stimmungsbilder in Wald und Wiesen, Tierstücke, Stimmungen auf dem Meere, an der Nord- und Ostsee, meist vom Lande aus gesehen und vortreffliche Porträts in Freilicht. Von den letzteren seien nur genannt die Bildnisse von Klaus Groth und Friedrich Nietzsche. — Der Künstler wohnt jetzt in Seekamp in Schleswig.

1519. **Oppler**, Ernst, Maler, wurde am 19. September 1867 in Hannover geboren und war Schüler des Direktors L. von Löfftz in München. Nach Studienaufenthalten in Husum in Schleswig, Bückeburg und Holland siedelte er 1894 von München nach London über, wo er jetzt thätig ist. Er malt Figurenbilder, Interieurs und Porträts. Von seinen Bildern seien besonders genannt: „Träumerei“ (im Besitze des Prinzregenten Luitpold), „Erinnerungen“ (Galerie in Venedig), „Holländische Küche und Musik“ (beide zur Zeit auf der Münchener Sezessions-Ausstellung), „Die Näherin“ (zur Zeit auf der Berliner Sezession), und aus früheren Jahren die Bilder: „Sonntagnachmittag“, „Nachdenklich“, „Die Lautenspielerin“.

1520. **Orlick**, Emil, Radierer, Lithograph und Maler, geb. am 21. Sept. 1870 in Prag und thätig daselbst. Seine Ausbildung erhielt er auf der Münchener Akademie unter Lindenschmit und Raab und dann auf weiten Reisen in Europa, Indien, China, Japan und Amerika. Seine Hauptgebiete, auf denen er mit feinem Geschmack und pikanter Technik erfolgreich sich bethätigt, sind die Radierung (Plauderei, die Landstraße, die Spieler), die Originallithographie und Plakate (z. B. für Hauptmanns Weber, Böhmische Kunstausstellung) und der Holzschnitt.

1521. **Osterley jr.**, Carl, Landschaftsmaler, geb. am 23. Jan. 1839 in Göttingen, Schüler seines Vaters, des Hofmalers Carl Osterley sen. und der Düsseldorfer Akademie unter Deger. Ein längerer Aufenthalt in Lübeck und Reisen nach Norwegen ließen ihn das Malerische des Seelebens und der großen Phänomene der nordischen Natur erkennen und bestimmten die Richtung seines Kunstgebietes. Mit Vorliebe stellt er auf seinen Bildern die Reize der norwegischen Fjords und fesselnde Scenen aus dem Fischerleben dar. Hauptwerke dieser Art besitzen die Nationalgalerie in Berlin, das Museum in Breslau und die Hamburger Kunsthalle. — Der Künstler wohnt in Blankenese bei Hamburg.

1522. **Overbeck**, Fritz, Landschaftsmaler und Radierer, geb. am 15. Sept. 1869 in Bremen, studierte auf der Kunstakademie in Düsseldorf unter Janssen und E. Dücker, und wurde einer der Begründer und Führer der vortrefflichen und zu hervorragender Anerkennung gelangten Worpsweder Künstlergruppe. Aus seinen Bildern spricht ein tiefes und poetisches Versenken in eine schlichte, aber stimmungsvolle Natur und eine Meisterschaft in der Beherrschung aller Vorzüge der modernen Malerei hinsichtlich der Farbe und Licht-, Luft- und Stimmungseffekte. — Der Künstler selbst hält für seine besten Werke: Im Vorfrühling (1896), Moorgraben (1897), In den Wiesen (1898), Die drei Birken (1898), Sommerwolken (1899), Herbstabend im Moor (1899), Ein stürmischer Tag (1900) und von den Radierungen: Brücke im Moor, An der Landstraße und Im Zwielicht.

1523. **Paczka-Wagner**, Cornelia, Malerin und Lithographin, wurde am 9. August 1864 in Göttingen geboren und lebt, nach mehrjährigem Aufenthalte in Rom, seit 1895 in Berlin. Sie hat sich in der Hauptsache ohne eigentlichen Lehrer herangebildet und in den letzten 10 Jahren besonders mit ihren kraftvollen Originalalgraphien, Aluminographien und Lithographien allseitige Anerkennung gefunden. Auf den Berliner Ausstellungen der letzten Jahre sah man von ihr treffliche Frauen- und Kinderporträts und ihr Selbstbildnis in Algraphie.

1524. **Palmié**, Joh. Ad. Rob. Charles, Landschaftsmaler, geb. am 22. Oktober 1863 in Oschersleben, war Schüler der Dresdener Akademie und des Hoftheatermalers Fink in München und lebt daselbst. Sein bevorzugtes Kunstgebiet ist die Darstellung der mitteldeutschen Landschaft, die er mit Poesie und feinem Empfinden für

aparte, zarte Licht- und Luftstimmungen zu fassen weiß. Häufig beschäftigten ihn aber auch dekorative Aufgaben. Zu seinen Hauptwerken zählen: An der Wörnitz (Münchener Pinakothek), Mondnacht (Nat.-Gal. in Pest), Nacht (Magdeburger Museum), Abend (Nürnberger Museum).

1525. **Pape, William** (Friedr. Georg), Maler, geb. am 3. Sept. 1859 in Carlshütte bei Rendsburg; wurde auf der Berliner Akademie und in Paris bei Jules Lefèbvre und Benjamin Constant ausgebildet. Sein Darstellungsgebiet ist sehr umfassend, er malt moderne Staatsereignisse, religiöse und ernste Genrebilder, Porträts, Landschaften mit Figuren und ist auch als Illustrator thätig. Unter seine Hauptwerke zählen: „Seid getreu bis in den Tod" (Trauung auf dem Sterbebette), „Heimgekehrt", „Sonnabend Abend", „Weihnachtsmorgen", „Feierabend", „Ein Reich, ein Volk, ein Gott", 18. Januar 1896 (Bildergalerie d. königl. Schlosses, Berlin), „Konfirmation des Kronprinzen und des Prinzen Eitel Fritz" (im Besitz des deutschen Kaisers), ferner die Porträts vom Kaiser, Reichskanzler von Hohenlohe, Minister von Miquel, Grafen Posadowsky, Fürsten und Fürstin Radziwill. — Der Künstler lebt in Berlin, im Sommer in Alt-Geltow bei Potsdam.

1526. **Papperitz**, Friedr. Georg, Maler, Königl. Professor, wurde in Dresden am 3. Aug. 1846 geboren und auf den Akademien zu Dresden und Antwerpen gebildet. Seit 1871 lebt er in München und entfaltete eine vielseitige Kunstthätigkeit. Denn außer plastischen Werken schuf er historische Gemälde großen Stils, mythologische und Genrebilder und charaktervolle Porträts. Von seinen Hauptwerken seien hervorgehoben: Ankunft in der Unterwelt, Kreuztragung Christi, Kreuzabnahme, Jagdzug der Diana, Adrian Brouwer und seine Modelle, Nach dem Diner. Von einschmeichelnder Anmut und frisch und lebensfroh sind auch eine Reihe kleiner Bilder, wie Liebesgeflüster, Jugendtraum.

1527. **Parlaghy**, Vilma v. (jetzt Fürstin Elisabeth Lwoff), Malerin, geb. 15. April 1863 in Haydu Dorog (Ungarn), studierte in München bei Dürr und Roth, und in Florenz bei Rostagni, ließ sich dann in Berlin nieder, wo sie bei Hofe mit ihren Porträts viel Anklang findet. Zu ihren besten Arbeiten gehören die Bildnisse von Kossuth, Miquel und Windthorst. — Gegenwärtig lebt sie in Rußland.

1528. **Passini**, Ludw., Aquarellmaler, wurde am 9. Juli 1832 in Wien geboren und studierte auf der Akademie seiner Vaterstadt und bei Carl Werner. Seit seinem 19. Jahre war er vorwiegend in Rom und Venedig thätig und gegenwärtig lebt er abwechselnd in Venedig und Berlin. In seinen Jugendjahren zog ihn die Architekturmalerei besonders an, später pflegte er das Genre und Porträt. Zu seinen besten Bildern zählen: Domherrn im Chor, Messe in Chioggia, Badende Jungen in Venedig, Venetianisches Mädchen und die letzte größere Arbeit: Das Urteil des Paris.

1529. **Paterson**, James, schottischer Landschaftsmaler ARSA, wurde 1854 in Glasgow geboren und gewann seine Ausbildung in Glasgow, Paris, Italien und dann auf Reisen in Deutschland, der Schweiz und Aegypten. Er gilt als einer der bedeutendsten Landschafter der Glasgower Schule und ist durch seine häufigen Ausstellungen in der Münchener Sezession auch in Deutschland rühmlichst bekannt und in deutschen Galerien, z. B. Leipzig und Stuttgart, mit Werken vertreten. Seine Meisterschaft zeigt sich namentlich im Erfassen des Totaleindrucks einer Landschaft, der Eröffnung einer schier unendlichen Ferne und einer wunderbaren Licht- und Luftmalerei in breitester Technik. Als besondere Perle unter seinen Landschaften sei Morton Castle genannt.

1530. **Pauwels**, Ferdin., Historienmaler, Professor an der Königl. Kunstakademie zu Dresden und Hofrat, wurde am 13. April 1830 in Eckeren bei Antwerpen geboren und an der Kunstakademie seiner Vaterstadt unter Wappers und Dujardin ausgebildet. Nach Studienreisen in Frankreich, Italien und Deutschland wirkte er von 1862—72 als Professor an der Weimarer Kunstschule, seitdem in Dresden. Sein Hauptwerk: „Graf Philipp von Elsaß im Marienhospitale zu Ypern" befindet sich in der Dresdener Galerie.

1531. **Pernat**, Franz, Porträtmaler, geb. am 4. Juli 1853 in München und an der dortigen Akademie bei Wilhelm Dietz und Lindenschmit ausgebildet. Eine lange Reihe von Porträts, scharf charakterisiert und häufig an Lenbachsche Weise erinnernd, sind sein Werk, von denen die Bildnisse des Königs und Kronprinzen von Rumänien, des Prinzregenten Luitpold von Bayern und des Herzogs von Sachsen-Altenburg hervorgehoben seien. Der Künstler lebt in München.

1532. **Petersen**, Eilif, dänisch. Maler, geb. am 4. Sept. 1852 in Christiania, war Schüler der Karlsruher und Münchener Akademie (unter W. Diez). Nach mehrjähriger Thätigkeit in München verbrachte er die Jahre 1879—83 in Rom, und malte hier eine Reihe seiner trefflichsten Bilder, wie: Ein Judaskuß, Die reuige Magdalena, Anbetung der Hirten, Christus in Emaus, Siesta in Sora (Gruppe ital. Arbeiter), Piazza Monte (ein lebensprühendes Bild aus dem römischen Straßenleben), Die Wäscherinnen. Sein Schaffensgebiet ist umfassend; neben historischen, biblischen und genremäßigen Bildern malt er auch Landschaften, z. B. den „Waldsee", von träumerischer, weihevoller Stimmung, und Porträts. Ein früheres Bild von ihm: Kö-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

nig Christian II. unterschreibt ein Todesurteil, in dem Breslauer Museum, und die schöne „Sommernacht in Norwegen" in der Münchener Pinakothek. Der Künstler lebt in Lysacker bei Christiania.

1533. **Petersen**, Hans, Marinemaler, kgl. bayr. Professor in München, wurde am 24. Febr. 1850 in Husum (Schleswig-Holstein) geboren und bildete sich als Marinemaler außer in deutschen Kunststätten wesentlich in England und Paris. Seine Begeisterung für die hohe See läßt ihn alle Meere der Erde, am liebsten auf Segelschiffen, durchqueren und giebt ihm die Motive für seine Seebilder mit großen breitbewegten Wassermassen und ernster, schwerer Stimmung. Hauptwerke: „Das Meer" in der Pinakothek zu München und „Zur Zeit der Leesegel" in der Marineakademie zu Kiel. Er malte auch Marine- und Hochsee-Panoramen.

1534. **Petiti**, Filiberto, italienischer Maler, Professor an der Akademie von San Luca in Rom, wurde am 14. November 1845 in Turin geboren und widmete sich erst spät und als Autodidakt der Malerei. Sein Gebiet ist die italienische, besonders römische Landschaft, die er in trefflichen Oelbildern und Aquarellen wiedergiebt. Zu seinen bedeutendsten Gemälden gehören: Das Colosseum in Rom, Unter den Kastanien, Fischfang, und aus den letzten Jahren: Stehende Gewässer und Römische Campagne, ein Bild, das die weite schwermütige Ebene mit einem drohend geballten Wolkenhimmel überwältigend darstellt.

1535. **Pietsch**, Ludwig, Illustrator und Kunstschriftsteller, Professor, geb. am 25. Dezbr. 1824 in Danzig, Schüler der Berliner Akademie und des Prof. Otto, später auch von Gleyre in Paris. Als Maler trat er weniger hervor, aber auf dem Gebiete der Illustrationskunst hat er sich mit Auszeichnung bethätigt. Später nahm ihm die litterarische Thatigkeit die Muße für künstlerisches Schaffen. — Der Künstler lebt in Berlin.

1536. **Pietschmann**, Ernst Max, Maler und Radierer, geboren am 28. April 1865 in Dresden, ausgebildet bei Leo Pohle und F. Pauwels in Dresden und auf der Akademie Julian in Paris, und thätig jetzt in Loschwitz. Er ist einer der Führer in der jüngeren Dresdener Schule und hat auf dem Gebiete des landschaftlichen Stimmungsbildes, des Figurenbildes mit Landschaft und des Porträts anerkannt treffliche Werke geschaffen. Genannt seien hier nur: Ein Fischzug Polyphems (in Sicilien gemalt), Adam und Eva, Frühlingsidylle, Sommerabend (Dresdener Galerie). Gegenwärtig ist er mit einem Wandgemälde: Christus in Bethanien — für das Lehrerinnenseminar in Dresden beschäftigt.

1537. **Pissaro**, Camille, Landschaftsmaler und Radierer, geb. am 10. Juli 1830 auf der Insel St. Thomas, Schüler Corots in Paris und bis zu einem gewissen Grade auch Monets. Er ist einer der vortrefflichsten Impressionisten und erreicht mit seiner Pointillirtechnik erstaunliche Freilichteffekte und glühende Sonnenbeleuchtungen. Von seinen Hauptbildern seien genannt: Landschaft bei Montmorency (1859), Herbst, Landhäuser (Berliner Nat.-Gal.); von seinen circa 100 Radierungen: Ansicht von Rouen, Schwatzende Kinder, Geflügelmarkt, Bäuerinnen am Brunnen, Gemüsemarkt in Pontoise. — Der Künstler lebt in Paris.

1538. **Pitzner**, Max Joseph, Maler, geb. am 27. April 1855 in Partenkirchen und Schüler von Löfftz und Lindenschmit in München, wo er gegenwärtig auch thätig ist. Sein besonderes Kunstgebiet sind Bilder aus dem Leben des Pferdes — „Das arbeitende Pferd im Dienste des Soldaten oder Landmanns" — zum Beispiel: An der Ueberfahrt, Im Spätsommer, Bivouac, Pferdemarkt, In der Schmiede und Feierabend (letzteres im Besitze des Prinzregenten Luitpold).

1539. **Plockhorst**, Bernhard, Historienmaler, Professor, geb. am 2. März 1825 in Braunschweig, Schüler der Akademien in Berlin, Dresden, Leipzig und München, später auch von Couture in Paris. Nach Studienreisen in Belgien, Holland und Italien war er längere Zeit in Leipzig vorwiegend als Porträtmaler thätig, später wandte er sich nach Berlin und wurde durch seine religiösen Darstellungen weitbekannt. Sein Hauptwerk ist der „Kampf des Erzengels Michael mit Satan um Mosis Leichnam", jetzt im städtischen Museum von Köln, und hervorragende Bilder aus den letzten Jahren: „Christi Einzug in Jerusalem", „Glaube, Liebe, Hoffnung" und „Bleibe bei uns".

1540. **Poeppelmann**, Peter, Bildhauer, wurde am 24. April 1866 in Harsewinkel (Westfalen) geboren und ist seit 1890 in Dresden thätig. Seine lebensgroßen Marmorfiguren, wie „Frühling", „Mutter und Kind" und verschiedene Grab-, Portal- und Altarstatuen und die kleinen Bronzen: Reigen, Elegie, Sich waschende Mädchen, zeigen einfache Bewegungen und weiche, aber nicht weichliche Formengebung und durchweg äußerst reizvoll bewegte Umrisse.

1541. **Pohle**, Friedr. Leon, Porträtmaler und Professor an der Dresdener Akademie, wurde am 1. Dezember 1841 in Leipzig geboren und erlangte seine Ausbildung an den Akademien zu Dresden, Antwerpen und Weimar, hier bei F. Pauwels. Seine Studienreisen führten ihn nach Belgien, Holland, Paris und Wien, aber nie nach Italien. Nachdem er in seinen Jugendjahren Genrebilder gemalt, widmete er später seine Kunst ausschließlich dem Porträt. Von seinen trefflichen und in solider Technik gemalten Bildnissen seien hier besonders genannt: Ludwig Richter (in den

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Galerien von Berlin und Leipzig), König und Königin von Sachsen, der Maler Peschel in seinem Atelier (Dresdener Galerie).

1542. Prell, Hermann Heinr., Monumentalmaler, Professor an der Dresdener Akademie, geb. in Leipzig am 29. April 1854 und Schüler von Th. Grosse und C. Gussow. Eine hervorragende Begabung, die Lust und Kraft der Phantasie, weite Flächen mit rauschendem Leben zu füllen, führten ihn zur dekorativen Malerei und zu gewaltigen Aufgaben, wie den Fresken im Architektenhause zu Berlin, in den Rathäusern zu Worms, Hildesheim, Danzig, im Museum zu Breslau, dem Thronsaal des Palazzo Caffarelli in Rom und den eben begonnenen Fresken im Skulpturenmuseum zu Dresden. — Von seinen Oelgemälden seien hervorgehoben: Judas Ischariot (Dresdener Galerie) und Ruhe auf der Flucht (im Museum zu Breslau).

1543. Priestman, Arnold, englischer Landschaftsmaler, wurde am 8. Januar 1854 in Bradford (Yorkshire) geboren und erhielt seine Ausbildung bei Holloway in London. Sein Hauptgebiet ist die Darstellung der englischen Küste und der Yorkshire Moore, und als die hervorragendsten seiner Bilder sind zu nennen: „Dunes of a bleak North Land“, „The Vale of Ellerbeck“, „Walkerswick“, „A Swamp“. — Der Künstler lebt in Bradford und stellt regelmäßig in der Royal Akademy und in der New Gallery in London aus.

1544. Propheter, Otto, Porträtmaler, wurde am 29. Juni 1875 in Mannheim geboren und erhielt seine künstlerische Ausbildung bei Prof. Ferdinand von Keller in Karlsruhe. Seine Studienreisen führten ihn hauptsächlich in die holländischen und belgischen Galerien. Seine kraftvoll und frisch gemalten Porträts haben schnell seinen Ruf begründet, besonders das herrliche Porträt seines Lehrers von Keller mit den beiden Hunden ungewöhnlichen Beifall erregt. — Der Künstler ist abwechselnd in Karlsruhe und Mannheim thätig.

1545. Raffaëlli, Jean François, Maler, Bildhauer und graphischer Künstler, wurde am 20. April 1850 in Paris geboren und war Schüler von Gérôme daselbst. In seinen frühen Bildern zeigt er einen herben Realismus und nimmt seine Motive aus dem Leben der niedersten Volksklassen; später wird er milder, ohne deswegen an künstlerischer Unmittelbarkeit zu verlieren. Ein Werk, voll von scharf charakterisierten alten Männertypen, ist: „Die alten Rekonvalescenten“ (Luxembourg). Ein ähnliches: „Die Invaliden“ (im Besitze der Stadt Paris und gegenwärtig auf der Weltausstellung). Vortrefflich in Technik, wie seine Gemälde, sind auch seine farbigen Gravüren. — Der Künstler lebt in Paris.

1546. Raupp, Karl, Landschaftsmaler, Professor an der Münchener Akademie, wurde am 2. März 1837 in Darmstadt geboren und erhielt seine Ausbildung am Städelschen Institut in Frankfurt a. M. unter Jacob Becker, dann an der Münchener Akademie unter Karl von Piloty. Sein Kunstgebiet ist das Genre verbunden mit landschaftlicher Stimmung, und die Motive entnimmt er ausschließlich dem Frauenchiemsee mit seiner malerischen Insel. Zu seinen hervorragendsten Bildern gehören: „Zwei Mütter“, „Vom Sturm gejagt“ (Dresdener Galerie), „Ankunft der Aebtissin Irmingard in Frauenchiemsee 849“, „Friede“ (Eigentum der National Galerie Berlin), „Frauenchiemsee“ (im Reichstagsgebäude), „Ein reicher Fischzug“.

1547. Räuber, Wilh. Carl, Histörien- und Porträtmaler, wurde am 11. Juli 1849 in Marienwerder geboren und studierte auf der Münchener Akademie unter W. Diez. Von seinen historischen Hauptbildern befindet sich in der Berliner Nationalgalerie: Friedrich Wilhelm von Brandenburg und der schwed. Feldmarschall Wrangel, und in der Neuen Pinakothek zu München: Die Bekehrung des Hubertus. Von seinen Porträts seien hervorgehoben das des verstorb. Commerzienrats Schichau und das des Prinzregenten Luitpold von Bayern. — Der Künstler lebt in München.

1548. Recknagel, Heinr. Otto, Jagdmaler, Professor und Hofmaler, wurde am 7. März 1845 in Eisfeld (Meiningen) geboren und ist jetzt in München thätig. Er war Schüler der Münchener Akademie und des Prof. Karl Raupp, damals in Nürnberg. Sein eigentliches Studienfeld sind die großen Hofjagden in Thüringen, Oesterreich, Ungarn, Tirol, und das Edelwild, das er als eifriger Weidmann kennt und studiert, tritt in seinen Bildern und dekorativen Jagdstillleben dem Beschauer in größter Unmittelbarkeit entgegen. Seine Werke schmücken zumeist die Jagdschlösser deutscher und ausländischer Fürsten, 2 Bilder: „Kämpfende Auerhähne“ und „Sichernde Rehe“ waren 1899 auf den Kunstausstellungen in München und Berlin zu sehen.

1549. Reinicke, René, Maler, geb. 22. März 1860 in Strenz-Naundorf (Provinz Sachsen), war Schüler von A. Struys in Weimar, später von E. von Gebhardt in Düsseldorf und zuletzt von B. Piglheim in München. Mit diesem machte er die Reise nach Jerusalem, um Studien für das später verbrannte Panorama „Kreuzigung Christi“ zu malen. Sein Gebiet ist die Darstellung des modernen Lebens, und ob er als Ausdrucksmittel das Oelgemälde wählt oder Zeichnung oder Radierung, immer entzückt die fabelhafte Feinheit, Treue und Eleganz. Von ihm die Oelgemälde: „Im Wartesaal I. Kl.“ (Nationalgalerie Berlin), „Straßenpromenade“ (Leipziger Museum), „Die Dulderin“, „Der Spieler“, ferner zahlreiche Zeichnungen in den Münchener „Fliegenden Blättern“ und die 1891 erschienene Folge von Radierungen: „Spiegel-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.

bilder aus dem Leben". Der Künstler ist in München thätig.

1550. **Reiniger**, Otto, Landschaftsmaler, wurde am 27. Februar 1863 in Stuttgart geboren und war Schüler von Prof. Kappis in Stuttgart und Prof. Wenglein in München. Nach einem mehrjährigen Aufenthalte in Italien ließ er sich in Stuttgart nieder. Von seinen warmen, lichtgetränkten Landschaften ist vielleicht die schönste das Bild in der Stuttgarter Staatsgalerie: „Eisack bei Bozen"; andere ausgezeichnete Bilder, z. B. „Schwäbische Landschaft" und „Blühende Bäume" sah man auf den Kunstausstellungen in München 1897 und in Berlin 1897 und 1900.

1551. **Renouard**, Paul, französischer Maler, Radierer und Zeichner, geb. 5. November 1845 in Cour-Cheverny (bei Blois), erlangte seine Ausbildung bei J. Pils an der Ecole des Beaux Arts in Paris. Weite Studienreisen führten ihn in den achtziger Jahren nach Afrika, England, Amerika und Italien. Sein Lieblingsthema sind Fest-, Opern- und Ballettdarstellungen in Aquarell, Radierung und Zeichnung, selten in Oelmalerei. Er ist einer der geschätztesten und thätigsten französischen Illustratoren und Mitarbeiter am „L'Art", „Monde illustré", „Graphic", „Harper", an der „Illustration" und „Revue illustrée" und hat unter anderem ein Luxusalbum mit 30 Radierungen unter dem Titel: „L'Opéra" herausgegeben. — Er lebt in Paris.

1552. **Repin**, Ilia, russischer Historien- und Porträtmaler, Professor an der Kunstakademie in St. Petersburg, geb. 24. Juli (alten St.) 1844 in Tschugueff, Gouvernement Karkow, erhielt auf der Petersburger Akademie seine Ausbildung. Schon sein erstes größeres Bild: „Die Auferweckung von Jairi Töchterlein" brachte ihm 1871 eiuen vollen Erfolg und zwei Jahre darauf malte er: „Die Schiffzieher an der Wolga", ein Bild, das wegen seines tiefernsten sozialen Vorwurfs, des packenden Realismus und der rein malerischen Vorzüge für das Hauptwerk der modernen russischen Malerei erklärt worden ist. Es folgten dann eine Reihe anderer bedeutender Bilder aus der russischen Geschichte, der Sage und dem Leben; bei denen freilich zum Teil der Gegenstand tendenziös zugespitzt war oder doch übermächtig an das Gemüt des Beschauers appellierte. Später widmete sich der Künstler fast ausschließlich der Porträtmalerei und hat die berühmtesten Leute Rußlands in genial ausgeführten Bildnissen dargestellt, z. B. den Dichter Pisemsky, Rubinstein und Tolstoi, letzteren beim Pflügen. Der Künstler gehört zu den größten Malern Rußlands und ist in Petersburg thätig.

1553. **Rettich**, Heinrich, Maler, wurde am 30. Mai 1859 in Breslau geboren und war Schüler der Berliner Kunstakademie unter Hildebrand und Thumann. Seine Studienreisen führten ihn einmal nach Italien, sonst meist in die bayrischen Gebirge. Sein Stoffgebiet ist umfassend; neben figürlichen und genreartigen Darstellungen malt er auch Landschaften und Porträts, mit Vorliebe in Aquarell. Frühere Bilder sind: „Auf der Bärenhaut", „Des Müllers Blumen", „Am Weiher", „Die Unzertrennlichen"; in den letzten Jahren sah man auf Münchener und Berliner Ausstellungen das schöne Aquarell: „Die Alte", das ihm die goldene Medaille eintrug, und Bilder wie: „Leckermäulchen", „Tom der Reimer", „Zwiegespräch", „Strand und Baumgruppen auf Vilm". — Der Künstler lebt in München.

1554. **Reusch**, Joh. Friedr., Bildhauer, Professor an der Kunstakademie in Königsberg, wurde am 5. Sept. 1843 in Siegen (Westfalen) geboren und erhielt an der Berliner Kunstakademie unter Prof. Albert Wolff seine Ausbildung. Er ist der Schöpfer der Bronzestandbilder Kaiser Wilhelms I. in Siegen, Münster, Königsberg und Duisburg und eben mit der Vollendung von Bismarckstatuen für Siegen und Königsberg beschäftigt.

1555. **Rheinhold**, Hugo, Bildhauer, am 26. März 1853 in Oberlahnstein geboren. Er konnte erst verhältnismäßig spät, nachdem er in Amerika als Kaufmann thätig gewesen, seiner künstlerischen Neigung sich hingeben und wurde dann Schüler von Max Kruse und der Akademie unter Prof. Herter in Berlin. Von ihm in der Berl. National-Galerie die Marmorgruppe: „Am Wege" und im Nobelhof bei Hamburg die 1896 zu Ehren Adolf Nobels errichtete große Bronzegruppe: „Das Dynamit im Dienste der Menschheit". Arbeiten der letzten Zeit sind eine Statuette „Ausverkauft" und die prächtige Porträtbüste des Geheimrat Fränkel, die auf der Berliner Kunstausstellung 1899 zu sehen waren.

1556. **Richter**, Gustav Friedrich Wilhelm, Porträtmaler, Professor in München, geb. 12. Mai 1847 in Dessau, verbrachte seine Studienjahre an der Berliner Akademie und in den Ateliers der Professoren Max Schmidt und Karl Gussow. Nachdem er zuerst Waldlandschaften gemalt, veranlaßte ihn der Erfolg mit einem Porträt seiner Frau auf der Akademieausstellung 1878 sich fast ausschließlich der Porträtmalerei zuzuwenden und er wurde der geschätzte Darsteller Kaiser Wilhelms I., Friedrichs I. und auch des regierenden Kaisers. Auch die Künstler Sarasate, Rubinstein, von Bülow, d'Albert, Julius Wolff porträtierte er in seiner scharf charakterisierenden und vornehmen Weise. Außer den Porträts malte er gelegentlich religiöse Bilder, wie: Jesusknabe, Maria, Mater dolorosa und Johannes.

1557. **Riemerschmid**, Richard, Maler und Innenarchitekt, geb. 20. Juni 1868 in

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

München. Er war Schüler der dortigen Akademie unter L. von Loefftz und machte sich rasch bekannt durch eine Reihe von phantasievollen, stark persönlichen Bildern wie: „Der Garten Eden" (Dresdener Galerie), „Idyll aus Füssen am Lech"; in den letzten Jahren wirkte er ausschließlich in der modernen Bewegung im Kunstgewerbe und lieferte eine Fülle von Entwürfen für Möbel, Gebrauchsgegenstände und Architektur. Er ist eine der ersten schöpferischen Kräfte der „Vereinigten Werkstätten" in München und auf den letzten Ausstellungen daselbst und in Dresden fanden seine Möbel besonders lebhafte Anerkennung.

1558. **Rivalta,** Augusto, Bildhauer, Professor an der Florentiner Akademie, geb. 1838 in Genua, erhielt seine Ausbildung an der dortigen Akademie und bei Dupré in Paris. Er ist der Schöpfer von Monumenten und Grabmälern, die zu den besten Werken der modernen italienischen Skulptur zählen. Hervorgehoben seien nur das Viktor Emanuel-Monument in Livorno, das Grabmal Trachil auf dem Friedhof zu Nizza und die Marmorgruppe: „Kind, mit einem Bocke spielend" und die Bronzegruppe: „Herkules, den Kentaur niederschlagend" (Nationalgalerie in Berlin).

1559. **Roche,** Alexander, schottischer Maler, geb. 17. August 1863 in Glasgow, studierte an der Kunstschule seiner Vaterstadt und dann in Paris unter Lefèbvre und Boulanger und an der Ecole des Beaux Arts unter Gérome. Schon sein erstes größeres Bild: „Der gute König Wenzeslaus" (1886), erregte lebhaftes Aufsehen wegen der originellen, etwas japanisierenden Ausführung, und wenige Jahre darauf gewann er auf der Münchener Ausstellung 1889 mit dem Bilde „Tête-à-Tête" die goldene Medaille und ebenso mit einer Landschaft auf der Dresdener Ausstellung 1897. Sein Stoffgebiet ist universell und er ist ein ebenso feinfühliger Landschaftdarsteller als pikanter Porträtist. Er lebt in Edinburgh.

1560. **Rochegrosse,** Georges, Maler, geb. 2. August 1859 in Versailles und Schüler von Lefèbvre und Boulanger. Nach weiten Studienreisen durch Italien, die Niederlande, Deutschland, Algier und Tunis sandte er als sein erstes Bild in den Salon 1882: „Vitellius durch die Straßen Roms geschleift" (jetzt im Museum von Sens). Schon dieses Bild zeigte, wie eine ganze Reihe der nachfolgenden, des Künstlers Streben nach forcierten Effekten und Sensation, zugleich aber auch ein tüchtiges Können. Sein vielbesprochenes Bild: „Die Jagd nach dem Glück" war im vorigen Jahre auch auf der Berliner Kunstausstellung zu sehen. Andere Hauptwerke von ihm sind: „La mort de Babylone", „Le chevalier aux fleurs", „Andromaque", und die Illustrationen zu „Salambô". Der Künstler lebt in Paris.

1561. **Rocholl,** Theodor, Schlachtenmaler, geb. 11. Juni 1854 in Sachsenberg (Waldeck), studierte bei Piloty in München und K. Sohn in Düsseldorf. Nachdem er anfangs historische Genrebilder gemalt, wandte er sich zu Anfang der achtziger Jahre ganz der Kriegsmalerei zu und wählte die Stoffe seiner mit frappierender Lebenswahrheit und Kraft gemalten Bilder vorzugsweise aus dem deutsch-französischen Kriege, in den letzten Jahren auch aus dem türkisch-griechischen Feldzuge in Thessalien. Zu seinen Hauptwerken gehören: „Vorpostengefecht", „Vorbei", „König Wilhelms Ritt um Sedan", „Ein Husarenstreich", „Episode aus der Schlacht von Vionville", „Tscherkessenritt", „Schlacht von Domokos" (im Besitze des Sultans) und „Nachzügler". Der Künstler lebt in Golzheim bei Düsseldorf.

1562. **Rodin,** Auguste, Bildhauer, geb. 1840 in Paris, Schüler von Barye, dann von Carrier-Belleuse in Paris. Er ist einer der gefeiertsten und einflußreichsten Bildhauer Frankreichs. Alle seine Werke verraten eine stark persönliche und geniale Auffassung; in seinen Monumenten wie Büsten ist nichts von Schule und Tradition zu spüren und jede Aufgabe erscheint neu und überraschend in den Bewegungsmotiven und Formen gelöst. Freilich eignet mancher seiner Arbeiten ein mysteriöser Zug infolge entlegener symbolischer Beziehungen und eigenwilliger, kapriziöser Ausführung. Er debutierte im Salon 1875 mit zwei Büsten, dann folgten Werke, wie: „Das eherne Zeitalter" (Museum v. Luxembourg), „St. Johannes der Täufer predigend", „Die Danaide", die Marmorgruppe: „Die Bürgen von Calais", die Statuen von Bastien Lepage (in Damvilliers), von Claude Lorrain (in Nancy), das Viktor Hugo-Monument im Pantheon, die Gruppe: „Der Kuß" und eine große Anzahl von Büsten, darunter die von J. Dalou in der Nationalgalerie in Berlin.

1563. **Röbbecke,** Friedrich Moritz, Maler, geb. 13. Januar 1857 in Meerane (Sachsen), erhielt seine Ausbildung in München bei Loefftz, Lindenschmit und Gabriel Max. Zuerst war er vorzugsweise auf dem Gebiete der Illustration und der dekorativen Malerei thätig, in den letzten zehn Jahren als Porträtist und Kopist. Von seinen Gemälden sind die bedeutendsten: „Pharisäer und Zöllner", „Am Meer", „Rosen im Winter", „Seelenfriede". Der Künstler lebt in Berlin.

1564. **Roeber,** Fritz, Historien- und Monumentalmaler, Professor an der Düsseldorfer Akademie, geb. 15. Oktober 1851 in Elberfeld, erhielt seine Ausbildung auf der Düsseldorfer Akademie und als Privatschüler von Eduard Bendemann. In seinen großen Wandbildern und Cyklen mit Dar-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

stellungen aus der deutschen Sage und Geschichte leben die rühmlichen Traditionen der Düsseldorfer Schule auf diesem Gebiete wieder auf und werden, mit neuem malerischen Realismus erfüllt, von ihm mit Erfolg gepflegt. Von seinen Hauptwerken seien hervorgehoben: Wandmalereien im Gürzenich zu Köln, „Tod Johannes XII.", „Kaiser Heinrich IV. von den Bürgern Kölns aufgenommen", „Der Große Kurfürst bringt seinem Landvolk Hilfe gegen die Schweden", „Anrede Friedrichs des Großen an seine Generale vor Leuthen", in der Berliner Ruhmeshalle, Cyklus für die Aula der Akademie in Münster.

1565. **Röchling**, Karl, Schlachtenmaler, Professor, geb. 18. Oktober 1855 in Saarbrücken, erhielt seine Ausbildung unter E. Hildebrand in Karlsruhe und A. v. Werner in Berlin. Im Jahre 1870 war er Zeuge der ersten Kämpfe gegen die Franzosen und wurde dadurch zur Darstellung des militärischen Lebens angeregt. Sein Schaffensgebiet sind historische Gefechtsscenen, hauptsächlich Infanterie, Kriegs-, Manöver- und Kasernengenrebilder, Flößer und Fischer. In früheren Jahren schuf er auch Illustrationen und kunstgewerbliche Entwürfe, letztere im Stile der Spätgotik. Von seinen frappierend wahren und kraftvollen Kriegsbildern seien besonders hervorgehoben: „Das Sedanpanorama" in Berlin, in Mitarbeit von Werner und Bracht, „Gaisbergschloß bei Weißenburg", „Spichern", „Sieger an der Loire", „St. Privat", „Sedan", „Le Bourget", „Friedrich der Große", „Leuthen", „Hohenfriedberg", „St. Marie aux chênes". — Gegenwärtig begleitet der Künstler das deutsche Expeditionskorps auf den Kriegsschauplatz in China.

1566. **Rohlfs**, Christian, Landschaftsmaler, geb. 22. Dezember 1849 in Niendorf (Holstein), war Schüler der Weimarer Kunstschule unter Schauß und A. Struys. Die Motive zu seinen Landschaftsbildern in Oel und Pastell, deren größte Anzahl die ständige Ausstellung in Weimar besitzt, entnahm er hauptsächlich der Umgebung von Weimar. Der Künstler lebt in Weimar.

1567. **Rolshoven**, Julius, Maler, geb. 28. Oktober 1858 in Detroit (Michigan) von deutschen Eltern und lernte zuerst als Goldschmied, gab aber dann seinem Drange zur Malerei nach und studierte in Düsseldorf und München, hier unter Loefftz und Duveneck. Dann führten ihn seine Studienreisen nach Italien und Paris; seit 1895 lebt er in London. Er malt in Oel und Pastell genreartige Scenen aus dem Leben und Porträts, besonders Frauenporträts, bei denen er einen äußerst feinen Blick für schlichte, echt weibliche Grazie und in malerischer Hinsicht einen breiten Auftrag und eine Vorliebe für dunkle, gedämpfte Farben zeigt. Auf Berliner und Münchener Ausstellungen 1896 und 1897 sah man von ihm das schöne Porträt seiner leider nach kurzer Ehe verstorbenen Frau und Bilder mit italienischen Motiven wie: „San Damiano zu Assisi", „Das Land des Dante". Andere berühmte Gemälde von ihm sind das Pastellbild: „La Venere Bruna" und „The girl and the Kitten".

1568. **Roll**, Alfred Philippe, französischer Maler, geb. 1. März 1846 in Paris, war Schüler von Gérôme und Bonnat an der Ecole des Beaux Arts und debutierte im Salon 1870 mit den Bildern: „Les environs de baccarat" und „Le soir". Sie eröffneten eine Reihe vortrefflicher Freilichtgemälde, von denen nur genannt seien: „Die Ueberschwemmung" (Museum von Havre), „Das Fest am 14. Juli" (im Besitz der Stadt Paris), „Die Freuden des Lebens" (Hotel de ville von Paris). Er malte auch ausgezeichnete Porträts, z. B. das von Jeanne Hading, Yves Guyot und Jules Simon. Der Künstler lebt in Paris.

1569. **Rosello**, Joaquin Luque, Maler, geb. 27. September 1866 in Malaga, studierte in Madrid, Florenz und Rom und hielt sich zu seiner weiteren Ausbildung in Paris, München, Wien, Berlin und Dresden auf. Sein eigentliches Gebiet sind Darstellungen aus dem südspanischen Volksleben, besonders andalusische Scenen. Preisgekrönte Arbeiten von ihm sind: „El Papa Borgia", „Salva Regina", „Misa antes de la Corrida", „Del Altar à la Arena", (letzteres in der Nationalgalerie in Berlin). Der Künstler hat jetzt sein Atelier in Rom.

1570. **Rosen**, Georg Johann Otto Graf von, schwedischer Historien- und Porträtmaler, Professor und früher Direktor der Kunstakademie in Stockholm, geb. 13. Februar 1843 in Paris, erhielt seine Ausbildung an der Stockholmer Akademie. Daran schlossen sich Studienaufenthalte in Leipzig (1861) bei Karl Werner, in Weimar (1862), in Belgien (1868—70), München, Rom, Aegypten, Syrien, Griechenland und Spanien. Von seinen hervorragenden Bildern besitzt die Stockholmer Nationalgalerie die vier: „König Erik XIV.", „Der verlorene Sohn", Porträt des Nordenskiöld und das von des Künstlers Vater; die Kopenhagener Gemäldesammlung das Historienbild: „Katharina Månsdotter". Besonders genannt seien noch die Porträts von König Karl XV. und von Oskar II. und die „Auferweckung der Königin Dagmar" (Schloß Fredriksborg); ferner seine Radierungen, Aquarelle und Zeichnungen.

1571. **Ruß**, Robert, Landschaftsmaler, geb. 7. Juni 1847 in Wien und an der Akademie seiner Vaterstadt unter Albert Zimmermann ausgebildet. Den ersten großen Erfolg hatte er mit seinen effektvoll charakterisierten Bildern mit Motiven aus der Nähe von Eisenerz (eins davon in der Galerie der Akademie zu Wien). Man kann nicht sagen, daß er eine Gegend bevorzuge, wenigstens führen uns seine Bilder bald nach Tirol, bald an eine holländische Wind-

mühle, bald an den Rhein, bald nach Italien oder Mähren und Istrien. Ein Hauptwerk ist das Bild: „Porta Furba an der Straße Frascati“. Einen prächtigen Ueberblick über sein reiches Schaffen gab vor einigen Jahren eine Separatausstellung von 300 seiner Gemälde, Studien, Aquarelle und Gouachen in der Galerie Miethke in Wien. Der Künstler ist Ehrenmitglied der Akademie zu Wien und lebt daselbst.

1572. **Ruths**, Johann Georg Valentin, Landschaftsmaler, geb. 6. März 1825 in Hamburg, war Schüler von Prof. W. Schirmer in Düsseldorf. Zuerst wirkte er auf dem Gebiete der Lithographie, dann ging er zur Landschaftsmalerei über und entnahm — abgesehen von einigen italienischen und schweizerischen Vorwürfen, der Ostseeküste, Holstein und der Umgegend von Hamburg die Motive seiner reizvollen, fein ausgeführten Landschaften. Auf den Ausstellungen zu Berlin und Dresden in den letzten Jahren sah man von ihm Bilder wie: „Treibeis auf der Elbe“, „Maitag“, „Abend an der Ostsee“, „Heranziehender Regensturm“, „Zwischen Geest und Marsch“. Die Galerien von Berlin, Breslau, Danzig, Dresden besitzen Bilder von ihm und die Hamburger Kunsthalle acht Wandgemälde im Treppenhaus.

1573. **Rysselberghe**, Theo van, Maler und Radierer, geb. 23. November 1862 in Gent, bildete sich in der Hauptsache als Autodidakt auf weiten Studienreisen in Spanien, Marokko, Italien, Griechenland, Türkei, Rußland und Deutschland. Er lebt jetzt in Paris und malt sowohl Porträts als figürliche Kompositionen, Landschaften und Marinen.

1574. **Saltzmann**, Carl, Marine- und Landschaftsmaler, Professor an der Berliner Kunstakademie, wurde am 23. Sept. 1847 in Berlin geboren, lernte zuerst als Goldschmied, dann bei dem Marinemaler Herm. Eschke in Berlin und bildete sich dann in Düsseldorf und auf Studienreisen in Nord- und Südeuropa selbständig weiter. Bekannt machte ihn das Bild: „Einfahrt in den Hafen von Kolberg“ (im Besitz des deutschen Kaisers). Er nahm teil an der Weltreise des Prinzen Heinrich, die ihm die Anregung zu zahlreichen Gemälden bot, und begleitete in Zukunft Kaiser Wilhelm I. auf seinen größeren Reisen und Nordlandfahrten. Von ihm in der Nationalgalerie in Berlin das Bild: „Eine Manöverfahrt“, im Breslauer Museum: „In der Magelhaensstraße“; andere Bilder: „Prinz Adalbert im Teifun“, „Gefunden“, „Im stillen Ocean“, „Ankunft Kaiser Wilhelms II. in Kronstoos 1888“.

1575. **Samberger**, Leo, Porträtmaler, Professor, wurde am 14. August 1861 in Ingolstadt geboren und bildete sich auf der Münchener Akademie unter Lindenschmit. Er ist vorzugsweise Porträtmaler, hat aber auch eine Reihe von religiösen Bildern wie Christus, Madonna, Propheten, Sibyllen geschaffen. Für seine Porträtkunst mag gewiß Lenbachs Beispiel nicht ohne Einfluß sein, aber im Grunde genommen ist die Aehnlichkeit zwischen den Bildnissen beider doch nur äußerlich und die Sambergers behaupten sich neben jenen durch ihre besonderen Qualitäten: den machtvollen Totaleindruck der dargestellten Personen, die kühne, sichere Technik und eine kräftige, kontrastreiche Farbe. Von seinen Porträts seien genannt: Fürst Oettingen, Graf Arco, Erzbischof von Bamberg, Dr. Georg Hirth, Prof. Stuck, Prof. Uhde und sein Selbstbildnis. — Der Künstler wohnt in München.

1576. **Sandreuter**, Hans, Maler, wurde am 11. Mai 1850 in Basel geboren und studierte auf der Akademie zu Neapel bei Prof. Casillo, dann in München bei Prof. Barth und in Florenz 1874—77 bei Prof. Arn. Böcklin. Nach ausgedehnten Studienreisen in seine Heimat zurückgekehrt, wurde sein Hauptthätigkeitsgebiet das Landschafts- und Figurenbild und die dekorative Malerei. Von seinen Werken sind besonders zu nennen: Die Dekorationen des großen Schmiedenzunftsaales in Basel, Die Mosaiken am Züricher Landesmuseum, das Bild „Himmelspforte“ (Museum zu Bern) und „Jungbrunnen“ (Museum zu Basel). — Der Künstler wohnt in Riehen, Kanton Basel.

1577. **Sartorio**, Giulio Aristide, Maler, Bildhauer und Architekt, Professor, wurde am 5. Febr. 1861 in Rom geboren und war Schüler seines Vaters Rafaele S. und des José Villegas in Rom. Nachdem er außer in seiner Heimat in Frankreich, England, Holland und Belgien thätig gewesen war, wirkte er vom Frühjahr 1896 vier Jahre lang an der Weimarer Kunstschule als Professor. Gegenwärtig wohnt er wieder in Rom. Er hat sich auf den verschiedensten Kunstgebieten mit Auszeichnung bethätigt und es seien nur folgende Hauptarbeiten hervorgehoben: Die Bilder „Diana von Ephesus“, „Gorgo“ (beide in der Galleria Nazionale in Rom), „Madonna degli Angeli“, „Kains Söhne“. Als Plastiker beschäftigt er sich gegenwärtig mit der Darstellung von Pferden in Bewegung; als Architekt baute er die Villa Villegas in Rom und die Villa Munthe auf Anacapri.

1578. **Sattler**, Joseph, Zeichner, wurde am 26. Juli 1867 in Schrobenhausen (Oberbayern) geboren und erhielt seine künstlerische Vorbildung in der Privatschule von Heinz Heim in München und dann auf der Akademie unter den Professoren Hakl, Raupp und Gysis. Vielleicht nicht weniger als allen diesen verdankt er dem liebevollen Studium der Dürerschen Griffelkunst. Er hat vor allem den modernen Holzschnitt, der inhaltlich und formell seinen Charakter verloren hatte, durch mustergültige Bei-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.

spiele im Anklang an die kraftvollen Blätter des XVI. Jahrhunderts zu heben verstanden. Von seinen Blättern und Folgen in Holzschnitt und Radierung seien besonders genannt: „Quelle", „Bauernkrieg", „Exlibris", „Todtentanz", „Wiedertäufer", „Kunstkrieg", „Meine Harmonie", „Rheinische Städtekultur", ferner reizvoller Buchschmuck und Titelblätter. — Der Künstler lebt in Berlin.

1579. **Sauter**, George, Porträt- und Genremaler, wurde am 20. April 1866 in Rethenbach in Bayern geboren und begann seine Studien auf der Münchener Akademie, die er aber wieder verließ, um seinem eigenen Drange und selbstgewählten Vorbildern zu folgen. Seit 1889 ließ er sich in London nieder und hat sich als Porträtmaler einen guten Namen gemacht. Zu den hervorragendsten seiner Bildnisse zählen die des Prof. Max Müller, Barons Ernst von Bunsen, Fürsten Pierre von Troubetzkoy, Prof. Fritz von Uhde, Kardinals Rampolla, des Nuntius Ajuti. Von seinen Genrebildern waren in den letzten Jahren auf den Ausstellungen von Berlin und München zu sehen: „Sprechstunden beim Prälaten Kneipp" und „Frühlingsklänge".

1580. **Schaefer**, Maximilian, Maler, Professor an der Berliner Kunstakademie, geb. 19. Juli 1851, war Schüler der Berliner Akademie und der Kunstschule zu Weimar. In früheren Jahren war er hauptsächlich als Illustrator für „Daheim" und Jugendschriften thätig und malte Bilder aus dem Kinderleben. In späteren Genrebildern stellte er sich meist Probleme hinsichtlich der Beleuchtungseffekte. Bekannt sind seine Bilder: „Komm, komm!", „Home, sweet home". Auch Wand- und Fassadenmalereien, z. B. für die Villa Rheingold in Gr. Lichterfelde, führte er in den letzten Jahren aus.

1581. **Schaper**, Hugo Wilh. Fritz (Friedrich), Bildhauer, Professor, wurde am 31. Juli 1841 in Alsleben a. S. geboren und erhielt seine künstlerische Ausbildung an der Akademie und bei Prof. Alb. Wolff in Berlin. Im Jahre 1867 errichtete er in Berlin sein eigenes Atelier und war von 1875—90 als Lehrer an der Akademie thätig. Eine Fülle trefflicher Arbeiten, Denkmäler von Kriegs- und Geisteshelden, Porträtbüsten, allegorische und dekorative Skulpturen sind aus seinem Atelier hervorgegangen. Von allen diesen seien nur einige charakteristische Proben genannt: Die Jugendwerke „Bacchus und Ariadne" und „Siegfried badet sich im Drachenblut", ferner die Denkmäler von Bismarck und Moltke in Köln, Lessing in Hamburg, Luther in Erfurt, die Kolossalfigur der Victoria in der Berliner Ruhmeshalle, die Blücherstatue für Caub am Rhein, die Figur der Königin Luise, welche dem Volke das neugeborene Kind zeigt.

1582. **Scherer**, J. Baptist, Maler, geb. 15. März 1869 in Altona, wandte sich zu seiner Ausbildung zuerst nach Paris, wo er auf der Akademie Julian Schüler von Doucet und Gabr. Ferrier wurde, studierte dann, nach mehrjährigem Aufenthalte in Paris und größeren Reisen, an der Münchener Akademie unter Prof. P. Höcker. Ursprünglich Landschafter in der Richtung der französischen Impressionisten, wie Claude Monet, ist er seit mehreren Jahren ausschließlich mit Porträts, meist Damenbildnisse größeren Formats in Pastell, beschäftigt. Er legt Wert auf die genaue Durchbildung aller Environs, wie Toilette, Interieur, und vermag in seiner feinen, geschmackvollen Weise den Chic und die Eleganz der modernen vornehmen Welt vortrefflich zur Darstellung zu bringen. Der Künstler ist abwechselnd in München und Berlin thätig.

1583. **Scherres**, Karl, Landschaftsmaler, Professor, geb. 31. März 1833 in Königsberg (Ostpreußen), studierte in den Jahren 1849—53 an der Kunstschule seiner Vaterstadt unter August Behrendsen, mit dem er auch Studienreisen nach der Schweiz und Oberitalien unternahm. Mit dem Bilde: „Vierwaldstättersee" trat er 1854 zuerst in die Oeffentlichkeit und entfaltete seitdem eine sehr fruchtbare Thätigkeit. Er widmete sich der Darstellung der deutschen Landschaft und zwar zuerst seiner engeren Heimat. Seit seinem Aufenthalte in Danzig 1859 bis 1867 entnahm er die Motive für seine Sommer- und Winterstimmungen und Flachlandschaften der dortigen Gegend, später, nach seiner Uebersiedlung nach Berlin, malte er vorzugsweise Motive aus der Havel- und Wesergegend. Sein bedeutendstes Bild ist: „Ueberschwemmung in Ostpreußen" (Nationalgalerie in Berlin).

1584. **Scheunis**, Friedrich v., Maler u. Radierer, geb. 17. Juli 1854 zu Elberfeld, erhielt seine Ausbildung bei Prof. Hagen in Weimar, und war dann in Paris und Rom zu längerem Studienaufenthalte. In seinen Gemälden wie Radierungen sind Landschaft und Architektur die bevorzugten Sujets. Eine Kollektivausstellung seiner Bilder mit Motiven aus Rom, Versailles und Fontainebleau war auf der großen Berliner Ausstellung 1899 und gewährte einen interessanten Ueberblick über sein der Oeffentlichkeit lange Zeit entrücktes Schaffen. Viel Beifall fanden die Bilder und Radierungen, in denen die Poesie und träumerische Ruhe alter Rokokoschlösser und Parke so meisterlich dargestellt waren. Der Künstler wohnt in Berlin.

1585. **Scheurenberg**, Josef, Maler, Professor der Kunstakademie in Berlin, geb. 7. September 1846 in Düsseldorf und war Schüler von Karl Sohn d. ält. und Wilhelm Sohn in Düsseldorf. Sein Thätigkeitsgebiet ist die Darstellung von Figuren mit landschaftlicher Umgebung, besonders das ernste und gemütvolle Genre und das

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Porträt, auch hat er allegorische und historische Wandgemälde ausgeführt (im Berliner Rathause und Justizpalaste in Kassel). Von seinen Bildern seien hervorgehoben: „Erste Kommunion" (Nationalgalerie in Berlin), „Treues Geleit", „Maria mit den Engeln", „Maria und der Schafhirte", „Werbung", „Meereswonne", „Virginitas", und die Porträts von Prof. H. Ende, Prof. Anton von Werner, Prof. Eduard Zeller (letzteres in der Nationalgalerie).

1586. **Schilling**, Johannes, Bildhauer, Professor, Geh. Hofrat, geb. 23. Juni 1828 in Mittweida, trat schon mit 14 Jahren in die Dresdener Akademie ein und war dann Schüler von Rietschel, Drake und Hähnel. Ihre auf eine ideale klassische Formengebung gerichteten Bestrebungen führte er weiter und wurde besonders bekannt durch die vier Gruppen der Tageszeiten auf der Treppe zur Brühlschen Terrasse in Dresden, durch die Pantherquadriga am Neuen Theater daselbst und durch die Figur der Germania und die Reliefs am Niederwalddenkmal. Die Modelle seiner zahlreichen Werke sind in einem Schillingmuseum in Dresden vereinigt. Der Künstler lebt daselbst.

1587. **Schirm**, Karl Cowen, Landschaftsmaler, geb. 24. November 1852, besuchte nach gelehrten Studien die Kunstschule in Karlsruhe als Schüler der Professoren Coudres und Gude. Seine Studienreisen führten ihn dann durch Holland und mit Bracht und von Mechel gemeinsam durch Syrien und Palästina. In den Jahren 1882—88 leitete er die Meisterateliers für Landschaftsmalerei am Museum zu Breslau und lebt seitdem in Berlin. Hauptwerke von ihm sind ein Sedanpanorama und Landschaften, meist aus dem Orient, in den Galerien von Breslau, Prag, Wiesbaden und der Nationalgalerie zu Berlin.

1588. **Schlittgen**, Hermann, Zeichner und Maler, geb. 23. Juni 1859 in Roitsch (Provinz Sachsen), besuchte die Leipziger Akademie und bildete sich dann selbständig weiter, besonders während seines mehrjährigen Aufenthaltes in Paris. Seine Studienreisen führten ihn auch nach Belgien, Italien und Spanien. In weiten Kreisen bekannt und hochgeschätzt wurde er durch seine pikanten Zeichnungen aus dem modernen vornehmen Leben, besonders durch die scharfpointierten und leicht karikierten Skizzen aus dem Offiziersleben, wie sie die „Fliegenden Blätter" regelmäßig brachten. Aber er malt auch in Oel und Pastell höchst geschmackvolle moderne Salonstücke und Porträts. Der Künstler wohnt in München.

1589. **Schmid**, Mathias, Maler, Professor, geb. am 14. November 1835 in See, Paznaunthal Tirol, war Schüler der Münchener Kunstakademie unter Kaulbach und Piloty und ist in München thätig. In seiner Jugend malte er Heiligenbilder, seit 1870 Genrescenen aus dem Tiroler Volksleben, bisweilen auch Historienbilder und Porträts. Er ist einer der hervorragenden Tiroler Maler und zu seinen Hauptwerken gehören: „Der Karrenzieher" (Besitzer Baron Königswarter, Wien), „Die Beichtzettelablieferung" (Graf Palffy, Wien), „Sittenrichter" (ebenda), „Austreibung der Zillerthaler Protestanten" (Freise, Magdeburg), „Das Verlöbnis", „Stillvergnügt" (Innsbrucker Museum), „Abgestürzte Edelweißpflückerinnen", „Lasset die Kindlein zu mir kommen" (großes Altarbild), und „Die drei Frauen am Grabe" (ein stereogromisches Gemälde auf dem Friedhof zu Innsbruck).

1590. **Schmidt**, Max, Landschaftsmaler, Professor, Doktor, geb. 23. August 1818 in Berlin, Schüler der dortigen Kunstakademie und der Landschaftsmaler Karl Krüger und Wilh. Schirmer. Nach einer Studienreise in den Orient war er zuerst in Berlin, von 1868—72 als Professor an der Kunstschule in Weimar und seitdem an der Akademie in Königsberg thätig. Von seinen Werken sind die bedeutendsten die Wandmalereien im griechischen und ägyptischen Saale des Neuen Museums in Berlin und zwei Landschaften im Festsaal des Regierungsgebäudes in Königsberg, ferner die Tafelbilder „Wald und Berg" und „Spreelandschaft" in der Nationalgalerie in Berlin und zwei Landschaften in der städtischen Galerie zu Königsberg. Der Künstler lebt in Königsberg.

1591. **Schmitz**, Bruno, Architekt, Professor, geb. 21. November 1858 in Düsseldorf, war Schüler der dortigen Akademie, später in Leipzig thätig uud seit 1886 in Berlin. Er ist einer der bedeutendsten deutschen Baumeister der Gegenwart. Sein Name ist weiten Kreisen bekannt geworden durch die gewaltigen, wuchtigen Schöpfungen der Kaiser Wilhelm-Denkmäler auf dem Kyffhäuser, an der Porta Westfalica und am Rheineck bei Koblenz. Den gleichen monumentalen Zug und große Selbständigkeit verraten auch seine Nutzbauten, wie: das Bankgebäude in St. Gallen, die Museen zu Linz und Stockholm, die Tonhalle in Zürich, das Künstlerhaus in Amsterdam, und die neue Synagoge in Berlin. Der Künstler wohnt in Charlottenburg.

1592. **Schneider**, Sascha, Maler und Zeichner, geb. 21. September 1870 in St. Petersburg, war Schüler der Dresdener Akademie unter L. Gey, bildete sich aber in der Hauptsache selbständig weiter. Zuerst wurde er durch eine Reihe machtvoll gezeichneter männlicher Akte und gedankentiefer Kartons bekannt, dann offenbarte er sich in den letzten Jahren auch als trefflicher Maler in den Freskobildern — „Triumph des Kreuzes und Weltgericht" — in der Kirche zu Cölln bei Meißen und in dem Oelgemälde „Ungleiche Waffen" und den eben fertig gestellten Wandbildern für

das Gutenbergmuseum des Leipziger Buchgewerbehauses. Die Folgen der Kartons, unter denen „Judas Ischariot“ und das „Gefühl der Abhängigkeit“ wohl die bedeutendsten sind, erschienen bei J. J. Weber in Holzschnittreproduktion. Der Künstler wohnt in Cölln bei Meißen.

1593. **Schönherr**, Karl Gottlob, Historienmaler, Professor an der Kunstakademie in Dresden, geb. 15. August 1824 in Lengefeld (Erzgebirge), war Schüler von Professor Hübner in Dresden und bildete sich weiter in Italien 1852—54. Er malte religiöse Darstellungen, von denen die Dresdener Galerie „Die Auferweckung der Tabea“ und „Petrus Forschegrund“ besitzt, und große Fresken, z. B. für die Stadtkirche zu Borna und die Kirche zu Limbach. Der Künstler lebt in Dresden.

1594. **Schönleber**, Gustav, Landschafts- und Marinemaler, Professor an der Karlsruher Akademie, geb. 3. Dezember 1851 in Bietigheim a. d. Enz, erhielt seine Ausbildung unter Prof. Adolf Lier in München. Nach Studienreisen in Italien, Holland, England und in seiner schwäbischen Heimat ließ er sich 1880 in Karlsruhe nieder. Die südliche und die heimatliche Landschaft, im blitzenden Sonnenschein oder bei mildem Mondlicht, im üppigen Sommergrün oder von Herbststürmen durchtobt, all das malte er und besonders gut den Wasserspiegel und Uferpartien. Von seinen Hauptbildern seien hervorgehoben: „Mondnacht“ (Galerie in Karlsruhe), „Punta da Madonetta“ (Pinakothek in München), „Herbststürme in Rapallo“ (Nationalgalerie in Berlin) und neuerdings „Straßburg“ für das Reichstagsgebäude.

1595. **Schott**, Walter, Bildhauer, Professor, geb. 18. September 1861 in Ilsenburg (Harz), erhielt seine Ausbildung an der Berliner Kunstakademie unter C. Dopmeyer und richtete seine Studienreisen nach Paris, Italien und Rußland. Seit 1884 ist er in Berlin thätig und gehört zu den geschätztesten Bildhauern der Hauptstadt. Sein Schaffensgebiet ist weit und vielseitig; mit gleicher Meisterschaft führt er Büsten und Porträtstatuen wie ideale Gestalten und dekorative Arbeiten bald in Terracotta, bald in Bronze oder Marmor aus. Allen seinen Werken eignet ein maßvoller Realismus, den Porträtskulpturen insbesondere ein ausdrucksvoller repräsentativer Zug und den Idealgestalten ein höchst gefälliger Wohllaut in Formen und Bewegungen. Von seinen Werken seien hier besonders genannt: Engelfiguren für die Berliner Domkuppel, Büsten Kaiser Wilhelms II., des Fürsten Stolberg, Prof. de Ahna, Karl Peters, ferner die lebensgroße Idealgestalt Phryne und die entzückende Kugelspielerin, das Denkmal Albrechts des Bären in der Siegesallee, Statue Friedrich Wilhelm I. für den weißen Saal im königl. Schloß zu Berlin.

1596. **Schroeter**, Paul, Maler, geb. 26. Oktober 1866 in Kempen (Posen), besuchte die Düsseldorfer Kunstakademie und war dort in den Jahren 1884—91 thätig. In den nächsten acht Jahren wohnte er in München und kam häufig auch nach Holland, Belgien und Holstein, wo er Land und Leute studierte und sich die Anregungen zu seinen fein empfundenen Genrebildern aus dem bäuerlichen und Kinderleben suchte. Er malt auch Porträts, mit Vorliebe in Pastell. Seine vorzüglichsten Bilder sind: „Märchenerzähler“ (1893), „Die Mutter“ (1894), belgische und holländische Interieurs, „Besuch eines Engleins“ (im Besitz des Königs von Rumänien), „Zur Weihnachtszeit“.

1597. **Schrötter**, Alfred von, Maler, geboren 12. Februar 1856 in Wien, erhielt seine Ausbildung an der Wiener Kunstakademie unter Canon und in München unter Loefftz in den Jahren 1874—79. In früheren Jahren malte er hauptsächlich kleine Interieurs mit Kostümfiguren des 17. und 18. Jahrhunderts, seit 1893 ungefähr malt er moderne Sujets meist im Freien und größer und breiter behandelt. Er ist jetzt in Dachau (Oberbayern) thätig im Anschluß an Dill und Hölzel. Bilder von ihm besitzen die Galerien in Magdeburg, Weimar und Wien.

1598. **Schuch**, Werner, Maler, Professor, wurde am 2. Oktober 1843 in Hildesheim geboren, studierte anfangs die Architektur- und Ingenieurwissenschaften auf der technischen Hochschule in Hannover, und widmete sich dann neben seiner Professur an dieser Hochschule seit 1871 ohne Lehrer allein nur der Natur der Malerei. Bald ging er von landschaftlichen und figürlichen Studien zum Historienbilde über und errang gleich mit seinem ersten größeren Bilde: „Leichenzug Gustav Adolfs“ einen bedeutenden Erfolg. Wiederholte Studienreisen in Deutschland, Tirol, der Schweiz, Frankreich und England und die Aufenthalte in den Kunststädten Düsseldorf, München, Berlin und Dresden brachten ihm eine neue Förderung und Anregung in seiner Kunst. Als seine Hauptwerke gelten: „Aus der Zeit der schweren Not“ (Nationalgalerie in Berlin), „Buschklepper“ (Schloß zu Berlin), „Stille Pfade“ (Oldenburger Galerie), „Friedensstörer“ (Wiesbadener Galerie), „Hünengrab“ (Dresdener Galerie), „Seydlitz auf Rekognoszierung“ (Breslauer Museum), „Die drei Monarchen in der Schlacht bei Leipzig“ (Ruhmeshalle in Berlin); ferner Reiterbildnisse von Zieten, Seydlitz und Kaiser Wilhelm II. Der Künstler wohnt in Berlin.

1599. **Schultze-Naumburg**, Paul, Landschaftsmaler, geb. 10. Juni 1869 in Naumburg a. S. und erhielt seine Ausbildung bei Ferd. Keller in Karlsruhe. Von 1893 ab war er in München thätig, seit 1897 in Berlin. Er ist der vortreffliche

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.

Schilderer Thüringer Landschaften; die Berge und Burgen und Wälder an der Saale weiß er in großartiger Ruhe und bedeutender, stimmungsvoller Auffassung in kräftigen Tinten darzustellen. Seine Hauptwerke sind: „Thüringer Landschaft", „Burg Plauen" (Museum zu Leipzig), „Der Reiter, Rudelsburg und Saaleck", ferner sechs Wandgemälde eines Speisesaales in Dresden. Er ist auch einer der Vorkämpfer für die neue Richtung im Kunstgewerbe und der Innenarchitektur und wirkte praktisch durch geschmackvolle Entwürfe und durch die Schriften: „Häusliche Kunstpflege" und „Wege und Ziele der Malerei". Der Künstler wohnt jetzt in Berlin.

1600. **Schuster-Woldan,** Georg, Maler, geb. 7. Dezember 1864 in Nimptsch in Schlesien und fand seine Ausbildung in Stuttgart, Frankfurt und München. Sein Gebiet ist das koloristische Stimmungsbild, das Märchenbild und das Kinderporträt und es eignet allen seinen Bildern ein spezifisch deutscher, gefühlstiefer Zug. Als Hauptarbeiten seien hervorgehoben: „St. Nikolaus und das Christkind", *παρὰ θῖνα θαλάσσης* (in der Münchener Pinakothek), „Jagdtrunk", „Der getreue Ekkehardt", „Der Menschenfresser", „Der Rattenfänger", „Largo". Der Künstler hat sein Atelier in München.

1601. **Schuster-Woldan,** Raffael, Bruder des vorigen, Maler, geb. 7. Jan. 1870 in Striegau (Schlesien), war einige Semester auf der Münchener Akademie in der Zeichenklasse des Prof. Hackl; in der Hauptsache aber bildete er sich als Autodidakt. Häufig hielt er sich in Italien auf und hier sind wohl besonders die Venetianer nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben. Die Stärke seiner Kunst ruht im Figürlichen, vortrefflich gelingen ihm elegante Damenporträts. Er liebt es auch, mehrere porträtmäßig aufgefaßte Figuren in eine novellistische Beziehung zu einander zu setzen, wie in den Bildern: „Auf freier Höhe", „An den Pforten der Dämmerung", „Odi profanum vulgus et arceo". Der Künstler ist in München thätig.

1602. **Schwartze,** Therese, holländische Porträtmalerin, geb. 20. Dezember 1851 in Amsterdam, war Schülerin ihres Vaters Johann Georg S., dann in München von Piloty, Gabr. Max, Lenbach und in Paris von Bonnet und Henner. Sie ist die bedeutendste Malerin Hollands und auch in Deutschland, wo sie auf internationalen Ausstellungen häufig vertreten war, wohlbekannt. Ihren Porträts sieht man nicht leicht an, daß sie von Damenhand stammen, sie imponieren durch ihre frische, kraftvolle Auffassung und die splendide Technik. Genannt seien besonders das Porträt der Königin Emma der Niederlande, das Selbstporträt der Künstlerin und das ihrer Mutter, ferner das der Spiritistin Miß Fay und des Kommandanten Piet Joubert; ferner eine Reihe von ernsten Genrebildern, wie: „Im Waisenhaus zu Amsterdam" (auf der Pariser Weltausstellung von 1900). Die Künstlerin wohnt in Amsterdam.

1603. **Seebach,** Lothar von, Maler, geb. 26. März 1853 auf dem Gute Fessenbach bei Offenburg, ist jetzt in Straßburg thätig. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er unter Keller in Karlsruhe und unternahm dann Studienreisen nach Paris und der Normandie. Er malt Porträts und Landschaften und Blumen in Freilicht.

1604. **Seffner,** Karl Ludwig, Bildhauer, Professor, geb. 19. Juni 1861 in Leipzig, erhielt seine künstlerische Schulung bei Prof. Zur Straßen daselbst und bei Schuler und Hundrieser in Berlin. Nach Studienaufenthalten in Italien und Paris ließ er sich in Leipzig nieder und schuf das Karl Heine-Denkmal, die Figuren der komponierenden und ausführenden Musik, im Neuen Gewandhaus, die Bronzestatuette eines fliegenfangenden jungen Fauns (Museum zu Leipzig). In den letzten Jahren war er vorwiegend als Porträtbildhauer thätig und seine lebensgroßen Marmorbüsten des Königs und der Königin von Sachsen und einer Reihe hervorragender Gelehrter gehören hinsichtlich der intimen Wiedergabe der Persönlichkeit und der fabelhaft feinen Herausarbeitung des Kopfes zu dem Allerbesten, was gegenwärtig auf diesem Gebiet in Deutschland geschaffen wird. Jetzt ist der Künstler mit dem Grabdenkmal für Seb. Bach und mit einem Denkmal des jungen Goethe für Leipzig beschäftigt.

1605. **Seidl,** Emmanuel, Architekt, Professor, geb. 22. August 1856 in München, studierte auf der dortigen technischen Hochschule. Seine hervorragend schöpferische Kraft bethätigte er mit Vorliebe an Villen-, Schloß- und Palaisbauten mit besonderer Bedachtnahme auf den inneren Ausbau, und bei Inscenierungen größerer Ausstellungen, wie zuletzt in Paris 1900. Von seinen Bauten seien besonders genannt: Schloß Ramholz (Baronin Stumm), Lilienhof (Graf Bismarck), die Villen in Darmstadt (Dr. Merck), Konstanz (Remy), Tegernsee (Kemmerich), Zimmsee (Kloepfer), Starnbergersee (von Riedel), Zell am See (Dr. Brücke); ferner viele Miet- und Wohnhäuser und der Umbau der Graf Schack-schen Bildergallerie. Der Künstler wohnt in München.

1606. **Seidl,** Gabriel, Architekt, Professor, geb. 9. Dezember 1848 in München, studierte zuerst auf dem Polytechnikum daselbst Maschinentechnik, nach dem Feldzuge 1870/71 Hochbaukunde. Seit 1876 ist er in München thätig und ist durch eine lange Reihe charaktervoller Bauten, die für moderne Lebensverhältnisse epochemachende

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Lösungen darstellten, einer der bekanntesten Architekten in Deutschland. Sein Hauptthätigkeitsgebiet sind Hochbauten und innere Ausstattung, Kirchen, Schlösser, Villen, Gasthäuser und Geschäftshäuser, z. B. der Franziskanerkeller in München und das Spatenbräuhaus in Berlin, die Rathäuser zu Worms und Ingolstadt, die Schlösser Rüdesheim und Repten, die St. Annakirche in München, das Nationalmuseum und das Künstlerhaus daselbst.

1607. **Seifert**, Alfred, Maler, geb. 5. September 1850 in Horowitz (Böhmen), machte seine ersten Studien in Prag bei Alois Kirnig, dann seit 1869 in München unter Straehuber, Raab, Alex. Wagner und Lindenschmit. Außer einigen historischen Bildern malte er hauptsächlich poetisch gestimmte Genrebilder, von denen besonders zu nennen sind: „Oberon und Titania", „Ophelia", „Spaziergang vor dem Thore" (Faust), „Minnesänger", „Sirenen", „Englischer Gruß", „Frühlingsahnen". Der Künstler ist in München thätig.

1608. **Seiler**, Karl Wilh. Anton, Maler, Professor, geb. 3. August 1846 in Wiesbaden, war kurze Zeit Schüler von Raupp in München, in der Hauptsache bildete er sich als Autodidakt. Er nahm an dem Feldzuge 1870/71 teil und malte verschiedene Kriegsepisoden. Andere Hauptwerke, die zum Teil sich in England befinden, sind: „Gainsborough und Reynolds", „Rembrand im Atelier", „Friedrich der Große" (Reiterbild), „Im Wald von Parchwitz" (Dresdener Galerie), „Bibliothek" (Münchener Pinakothek), „Es bleibt dabei" (Leipziger Museum), „Bei Hof" (Galerie zu Wiesbaden). Der Künstler hat sein Atelier in München.

1609. **Seitz**, Anton, Genremaler, Professor an der Münchener Akademie, geb. 23. Januar 1829 in Roth bei Nürnberg, war Schüler von G. Flüggen in München. Seine Bilder aus dem bayrischen Volksleben zeichneten sich durch eindringende Schärfe und feine Charakteristik und warmes tiefes Kolorit aus und gingen meist in englischen und amerikanischen Privatbesitz über. Von diesen Bildern seien besonders genannt; „Bettlerjunge", „Brandstätte", „Auktion", „Musizierende Mönche", „Der gute Freund" (Museum zu Leipzig). Auch malte er eine Reihe vortrefflicher Porträts.

1610. **Selzam**, Eduard (Karl Friedrich Valentin), Maler, geb. 2. Oktober 1859 in Worms, ausgebildet unter Prof. Loefftz in München, jetzt in Uttingen am Ammersee thätig. Er malt Stimmungslandschaften mit Figuren im Freilicht und Porträts. Er gehört der Münchener Sezession an und ist ein begeisterter Vertreter des Realismus und Pleinairismus in der modernen Malerei. Seine Hauptwerke sind: „Die Harfnerin", „Frühsonne im Wald", „In Erwartung", Jagd- und Tierstücke, Porträt seiner Mutter.

1611. **Siebe**, . . . , holländischer Maler und Radierer, geboren am 27. Februar 1858 in Sneek (Friesland), ausgebildet auf der Amsterdamer Akademie und nach weiten Studienreisen in ganz Europa, Nordamerika und Aegypten in Paris thätig. Seine Hauptarbeiten sind Ansichten von Paris in Oel, Pastell und Aquarell und vortreffliche Radierungen und Originallithographien. Werke von ihm sind im Museum Carnavalet in Paris.

1612. **Siemering**, Rudolf, Bildhauer, Professor, geb. 10. August 1835 in Königsberg, erhielt seine Schulung bei Rosenfelder an der Königsberger Akademie und bei Bläser in Berlin. Im Jahre 1872 trat er als Konkurrent für das Schillerdenkmal in Berlin auf und machte im nächsten Jahre mit dem gewonnenen Preise seine erste Reise nach Italien. Gleich nach dem deutsch-französischen Kriege schuf er den Germaniafries, 30 realistische deutsche Typen des in den Kampf ziehenden Volkes und begründete damit seinen Ruf und seine Popularität. Spätere Hauptwerke sind das Denkmal Friedrichs II. in Marienburg (1875), das Lutherdenkmal in Eisleben (1883), das Kriegerdenkmal in Leipzig (1888), das Washington-Denkmal in Philadelphia (1890) und das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Magdeburg 1897. Der Künstler wohnt in Berlin.

1613. **Siemiradzki**, Heinrich von, polnischer Maler, wurde in Petschenegi bei Kharkoff (Südrußland) geboren und erhielt seine Ausbildung auf der Petersburger Akademie. Daran schlossen sich mehrjährige Studienreisen, die ihn nach Italien und Deutschland führten. Er war auch ein halbes Jahr in München, blieb aber unabhängig und war nicht, wie behauptet worden ist, Schüler von Piloty. Von Rom sandte er 1873 sein erstes größeres Bild: „Christus und die Ehebrecherin" nach Petersburg, das großen Beifall fand und von dem späteren Kaiser Alexander III. angekauft wurde. Im Jahre 1876 beendigte er das Bild: „Die Fackeln des Nero", das in ganz Europa zur Ausstellung kam, ihm große Ehren eintrug und jetzt in Krakau bewahrt wird. Von den späteren Hauptwerken sind vor allen zu nennen: „Das heilige Abendmahl" (in St. Sauveur in Moskau), „Christus bei Maria und Martha", „Phryne in Eleusis" (beide Bilder im Neuen Museum Alexander in Petersburg), dann einige Theatervorhänge (Krakau, Lemberg) und eine große Zahl von reizenden Genrebildern.

1614. **Simm**, Franz Xaver, Maler, Professor, geb. 24. Juni 1853 in Wien, erhielt seine Ausbildung bei Anselm Feuerbach und Ed. von Engerth an der Wiener Akademie. Daran schloß sich ein fünfjähriger Aufenthalt in Rom und eine Reise in den Kaukasus, dann nahm er bleibenden Wohnsitz in München. Sein Thätigkeitsgebiet sind große dekorative Wandgemälde

(mythologische Wandbilder im Museum zu Tiflis), Illustrationen (z. B. die Hallbergersche Goetheausgabe, „Fliegende Blätter"), aber besonders Genredarstellungen aus der Empirezeit und neuerdings aus dem modernen Radfahrsport. Besonders genannt seien die Bilder: „Durst", in der Nationalgalerie zu Berlin, „Liebhaberkonzert", in der Galerie zu Weimar, „Malstunde", in der Münchener Pinakothek, ferner: „Unterm Lindenbaum", „Unterbrochene Lektüre", „Musikpause" und „All Heil".

1615. **Skarbina,** Franz, Maler, Professor an der Berliner Hochschule für die bildenden Künste, geb. 24. Februar 1849 in Berlin, war Schüler der Berliner Kunstakademie und machte wiederholte Studienreisen nach Tirol, den Niederlanden und Frankreich. Er ist mit Liebermann die hervorragendste Persönlichkeit in der jüngeren Berliner Malerschule, einer der Vorkämpfer für die moderne Richtung. Sein unermüdliches Schaffen und Streben offenbart sich in dem Reichtum und den scharfen Wandlungen seines Werkes; zuerst suchte er nach Menzels Art in der Zeichnung das Wesentliche, dann wurden seine Bilder stark realistisch („Erwachen in der Morgue"), seit 1881 wandte er sich ganz von der historischen Kunst ab und malte in der Weise der französischen Impressionisten Scenen aus dem Pariser Leben. Dann entdeckte er gleichsam die malerische Seite des Straßenlebens von Berlin und brachte seine Bilder zu immer höherer Vollendung in der Farbe, Leuchtkraft und Stimmung. Vielseitig wie die Wahl und Behandlung der Stoffe ist auch seine Technik, er ist gleich geschickt in Oel, Aquarell und Pastell. Zu seinen neuesten Werken gehören: „Die Spitzenklöpplerinnen in Brügge" (Nationalgalerie, Berlin), „Mondnacht", „Im Centrum von Berlin", „Der Schnitter".

1616. **Skredswig,** Christian, norwegischer Maler, geb. 12. März 1854 in Modum (Norwegen), war Schüler von Eckersberg in Christiania und V. Kyhn und der Kunstakademie in Kopenhagen. In den Jahren 1875—78 war er in München thätig, die nächsten 5 Jahre in Paris, kehrte dann nach Norwegen zurück und wohnt jetzt in Eggedal. In früheren Bildern überwiegt die Landschaft, die da so groß und poetisch wie bei Corot aufgefaßt ist, später tritt die Figur in den Vordergrund. Von seinen Werken, die einen Höhepunkt der modernen norwegischen Malerei bedeuten, seien hier hervorgehoben: „Eine Farm bei Venois in der Normandie" (Galerie in Reims), „Villa Bacciochi in Korsika" (Musée du Luxembourg), „Johannisfeierabend in Norwegen" (Galerie von Kopenhagen), „Ballade und Feier norwegischer Bauernjugend" (Galerie von Christiania), „Des Menschen Sohn" (Kolossalbild).

1617. **Slevogt,** Max, Maler, geb. 8. Oktober 1868, war Schüler der Münchener Kunstakademie unter Prof. Diez bis 1889 und bildete sich dann selbständig weiter. Seit 1892 stellte er regelmäßig auf den großen Münchener und auswärtigen Ausstellungen aus. Sein Gebiet ist das moderne Figurenbild und Porträts in breiter, kecker Technik. Hervorgehoben seien von seinen Bildern sein Selbstporträt, „Todtentanz", „Blumenstrauß", „Der verlorene Sohn" und „Scheherezade" (gegenwärtig auf der Pariser Weltausstellung).

1618. **Smith,** Karl Frithjof, Genre- und Porträtmaler, Professor an der Kunstschule zu Weimar, geb. 5. April 1859 in Christiania und an der Münchener Akademie unter Prof. Loefftz ausgebildet. Er pflegt mit Vorliebe das ernste Sittenbild aus dem Volke, und dem ernsten und würdigen Inhalte entspricht die künstlerische Ausführung, besonders die eingehende Charakteristik in den Typen von Jung und Alt. Nur dominieren bisweilen das erzählerische Moment und die berechnete Komposition so, daß man darob vergessen kann, wie trefflich alles gemalt ist. Zu seinen Hauptwerken zählen: „In der Kirche" (Leipziger Museum), „Spitalgarten" (Galerie zu Milwaukee), „Nach der Kommunion" (Galerie zu Triest), „Gänseliesl" (Galerie zu Drontheim), „Selig seid Ihr Armen", das Porträt von Henrik Ibsen (Galerie zu Weimar).

1619. **Sommer,** August, Bildhauer, Professor, geb. 5. April 1839 in Koburg, studierte in Stuttgart und München (hier bei Prof. Wiedemann), war dann 1861 bis 1869 in Wien an der Ausschmückung des Opernhauses und darauf in Pest bei der plastischen Dekoration der Universität thätig. Seit 1875 hat er sein Atelier in Rom. Von seinen Arbeiten sind die bekanntesten: „Ein Taubendieb", „Androklos, dem Löwen den Dorn ausziehend", eine Gruppe aus Shakespeares Sommernachtstraum, „Ein Faun mit Weinschlauch" und „Eine Sirene" (beide in der Nationalgalerie in Berlin).

1620. **Spencer**-Stanhope, Roddam, englischer Maler, geb. am 29. Jan. 1829 in Cannon Hall, Yorkshire, studierte bei G. Fr. Watts und arbeitete dann in Gemeinschaft mit Burne-Jones; häufig hielt er sich auch in den Hauptstädten Italiens auf und widmete besonders der altflorentiner Malerschule lebhaftes Interesse. Er schuf im Geiste der Präraphaelitenschule eine Reihe bedeutsamer Werke, von denen die „Flucht nach Aegypten", „Raub der Proserpina", „Am Ufer des Styx", „Nacht", „Morgen", „Cupido und Psyche" hervorgehoben seien.

1621. **Sperl,** Joh., Landschaftsmaler, geb. am 3. Nov. 1840 in Buch bei Nürnberg, Schüler der Münchener Akademie unter Prof. Ramberg, fand sein Studiengebiet in Bayern, Tirol, Württemberg und Thüringen. Von seinen schlichten, stillpoetischen Landschaften und Genrebildern

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

seien hervorgehoben „Ein Familienfest", „Unter Blumen", „In der Laube", „Im Garten", „Am Abend" und „Landschaft im Gebirge". — Der Künstler wohnt in Bad Aibling.

1622. **Speyer,** Christian, Maler, geb. am 21. Febr. 1855 in Vorbach Zimmern bei Mergentheim in Württemberg, studierte auf der Stuttgarter Kunstschule unter B. von Neher und C. Häberlin. Sein besonderes Gebiet sind Reiterbilder aus alter und neuer Zeit, Reiterporträts und Illustrationen aus dem Soldaten- und Sportleben. Zu seinen bedeutendsten Arbeiten gehören: „Raubgesindel im 30jährigen Kriege", „Arabische Phantasia", „Auf der Flucht", „Württembergische Reiter b. Wörth", „Die apokalyptischen Reiter". — Der Künstler ist in München thätig.

1623. **Staebli,** Adolf, Landschaftsmaler, geb. am 31. Mai 1842 in Winterthur, lernte zuerst bei dem Tiermaler Rud. Koller in Zürich, dann kurze Zeit bei J. W. Schirmer in Karlsruhe und wurde in Paris durch Corot und Millet nachhaltig beeinflußt. Nach langen Jahren des Lernens und Ringens in die Heimat zurückgekehrt, fand er in der Hochgebirgswelt der Schweiz und später namentlich am Starnberger See die Anregungen zu seinen ernst gestimmten, wirkungsvollen Landschaften, von denen hier die „Abendlandschaft" und „Ueberschwemmung bei Abenddämmerung" besonders genannt seien. — Der Künstler wohnt in München.

1624. **Stahl,** Friedrich, Maler, geb. am 27. Dezbr. 1863 in München, studierte daselbst bei Löfftz und W. von Diez und ließ sich nach Studienreisen in Frankreich, Holland, Italien, nunmehr in Rosherville bei Gravesend (England) nieder. Er ist ein geschickter Impressionist und höchst feinsinniger Schilderer des modernen großstädtischen Lebens und des Treibens an der Themse und an der See. Zu seinen bedeutendsten Bildern gehören „Blumenkorso in Paris", „Berliner Friedhof im Winter", „Schluß der Saison" und mehrere im Staatsauftrag in Memel gemalte Wandbilder.

1625. **Starck,** Constantin, Bildhauer, geb. in Riga am 2. März 1866, Schüler der Stuttgarter Kunstschule und der Berliner Akademie unter A. Wolff, Fr. Schaper, R. Begas, ist thätig in Wilmersdorf-Berlin. Anfangs der neunziger Jahre hatte er seine ersten Erfolge mit schlichten, aber vortrefflich durchgebildeten Einzelfiguren wie: „Der Flötenspieler" und „Der Fischer". Dann schuf er die hoheitsvolle Statue des „Christus als Mittler", ferner eine Reihe von idealen Bronzestatuetten wie „Träumerei", „Hoffnung", „Flora", „Weisheit" und „Huldigung" (letztere auf der Pariser Weltausstellung 1900).

1626. **Stauber,** Carl, Maler und Illustrator, geb. am 2. Nov. 1815 in Amberg in Bayern, Schüler der Akademie in München unter Peter von Cornelius und Schnorr von Carolsfeld, wohnt in München. Er hat eine Reihe von reizenden Genrebildern gemalt, aber seine Hauptthätigkeit liegt auf dem Gebiete der Illustration. Für die Fliegenden Blätter arbeitete er seit ihrer Begründung durch beinahe 50 Jahre und lieferte zahlreiche Zeichnungen meist cyklischer Art für die bekanntesten illustrierten Zeitschriften. Jetzt, wo er als 85-Jähriger auf ein Werk von 15 000 Sujets zurückblickt, ruht seine fleißige Hand, aber er verfolgt mit lebhaftem Interesse und ungetrübtem Blicke die wertvollen Erscheinungen und Fortschritte der modernen Kunst.

1627. **Steinhausen** Wilhelm, Maler und Illustrator, geb. am 2. Febr. 1846 in Sorau (Niederlausitz), studierte auf der Berliner Akademie und der Kunstschule zu Karlsruhe, bildete sich aber in der Hauptsache selbständig. Nur Ludwig Richter und Hans Thoma mögen einigen Einfluß auf ihn geübt haben. Seit 1876 nahm er dauernden Aufenthalt in Frankfurt a. M. und gelangte nach langen Jahren des Ringens hier auf die Höhe seines Schaffens und Ruhmes. In der Darstellung religiöser Stoffe reiht er sich Meistern wie Uhde und Gebhardt an und auch in der Landschaft und im Porträt schuf er Werke voll schlichter Kraft und Empfindung und echt deutscher Poesie. Zu seinen Hauptwerken gehören die Wandbilder für das Missionshaus St. Theobaldi in Wernigerode und der Freskencyklus der 7 Werke der Barmherzigkeit in St. Veit bei Wien. Besonders erwähnt seien noch seine schlichten volkstümlichen Illustrationen und Lithographien.

1628. **Steppes,** Edmund, Landschafts- und Porträtmaler, geb. am 11. Juli 1873 in Burghausen in Oberbayern, studierte 2 Jahre auf der Münchener Akademie, bildete sich aber in der Hauptsache auf eignen Wegen an alten Meisterwerken und vor der Natur. Sein Lieblingsgebiet ist die deutsche Landschaft, besonders die deutschen Mittelgebirge, die er eingehend studierte und in meist ernstgestimmten, in solidester Technik gemalten Bildern wiederspiegelt. Auch in Porträts und neuerdings in Originallithographien hat er bemerkenswerte Arbeiten geschaffen.

1629. **v. Stetten,** Carl Ernst, Porträt- und Landschaftsmaler, geb. am 7. März 1857 in Augsburg, studierte auf der Münchener Akademie und in Paris bei Jules Lefebvre und Boulanger und auf der Akademie Julian bei Dagnan-Bouveret und Gustave Courtois. Nach so vielseitiger Ausbildung eröffnete er in Paris sein eignes Atelier und malte in fein durchgebildetem Pleinair Pariser Straßentypen und Frühlingslandschaften im Blütenschmuck, auch treffliche Porträts (z. B. den Prinz-Regenten von Bayern, den Maler Courtois) und deko-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

rative Kompositionen. Erst 1896 kehrte er nach Deutschland zurück und ließ sich in München nieder.

1630. **Stöving,** Curt, Maler, Plastiker und Architekt, geb. am 6. März 1863 in Leipzig, bildete sich zuerst in Leipzig und Stuttgart zum Architekten, studierte 1885 bei Carl Werner in Leipzig die Aquarelltechnik und wandte sich dann ganz der Malerei und Plastik zu. Ohne sich darin einem Lehrer anzuschließen, versuchte er sich selbständig in den verschiedensten Darstellungsgebieten und Techniken und machte sich in Berlin, wo er sein Atelier eröffnete, durch eine Reihe höchst geschmackvoller Porträts und dekorativer, in der Richtung der Neuidealisten gehaltener Landschaften vorteilhaft bekannt. In den Porträts, mögen sie in Aquarell, Gouache, Tempera, Oel oder in Relief oder Vollplastik hergestellt sein, erstrebt und erreicht er stets eine starke intime Wirkung, indem er unter Verzicht auf äußerliches Beiwerk die charakteristischen Züge betont und die psychische Grundstimmung der Dargestellten zu erfassen versteht. Besonders genannt seien die Porträts seines Lehrers C. Werner, des Architekten von Großheim, die seiner Eltern und sein Selbstporträt, das Erzrelief von Stefan George, die Erzplaketten von Nietzsche und Hanna Weber; von den übrigen Malereien sein Hauptwerk „Das Tanzlied“ und „Der Ton“, ein entzückend farbiges und phantasievolles Mantelstück.

1631. **Storck,** Fritz, rumänischer Bildhauer, geb. in Bukarest am 19. Jan. 1872, Schüler der Kunstschule seiner Vaterstadt und des Prof. Rümann in München, thätig in Bukarest. Er hat sich durch eine Reihe von Porträtbüsten z. B. der des Königs und des Prinzen Carl von Rumänien und hervorragender Staatsmänner und durch Bronzestatuetten wie „Steinwerfender Athlet“, „Versuchung“, „Unschuld“, „Neckerei“ als ein Künstler von ernster realistischer Tendenz bethätigt und auch auf deutschen Ausstellungen volle Anerkennung errungen. Eine Anzahl seiner besten Arbeiten waren auf der Pariser Weltausstellung 1900.

1632. **Storm** van s'Gravesande, Carl, holländischer Radierer, geb. am 21. Jan. 1841 in Breda und thätig im Haag. Er hat sich ohne Lehrer unmittelbar vor der Natur gebildet und mit den Ausdrucksmitteln der Radierung, Originallithographie und Algraphie entzückende Stimmungsbilder vom Lande und der See zur Darstellung gebracht. Von seinen Algraphien seien hervorgehoben: „Hamburg in der Dämmerung“, „Flut bei Vlissingen“, „Holländischer Garten im Winter“. Eine seiner Radierungen ist auf der Pariser Weltausstellung 1900 mit der goldenen Medaille ausgezeichnet worden.

1633. **Stoskopf,** Jacob Gustav, Landschaftsmaler, geb. am 8. Juli 1869 in Brumath im Elsaß, erhielt seine künstlerische Ausbildung bei J. Lefebvre und B. Constant in Paris und P. Höcker in München. Sein Hauptthätigkeitsgebiet ist die Darstellung der elsässischen Landschaft.

1634. **Strathmann,** Carl, Maler und Zeichner, geb. am 11. Sept. 1866 in Düsseldorf, Schüler von Lauenstein, Crola und Graf von Kalckreuth daselbst, thätig in München. Er ist ein Künstler von ausgeprägter Eigenart, begabt mit einem starken Sinn für das Ornamentale und Dekorative, für das Stilisieren und Symbolisieren. So machen seine Landschaften und auch Figurenbilder einen geheimnisvollen, flächenhaften und an Teppiche erinnernden Eindruck. Sein dekoratives Geschick bewährt sich besonders in den Entwürfen für Tapeten, Bücherdeckel, Buchschmuck u. dergl. Von seinen wichtigsten Werken nennen wir die Oelgemälde „Salambo“, „Die Kraniche des Ibykus“, „Pan von einer Schlange überfallen“, „Die Nacht“, „Satan“, „Bacchantenzug“ (Aquarelle) und „Gigerlkarikaturen“.

1635. **Strobentz,** Fritz, Maler, geb. am 25. Juli 1856 in Budapest, Schüler von Janssen und Gebhardt in Düsseldorf und Löfftz in München, thätig daselbst. In früheren Jahren malte er hauptsächlich Interieurs mit Figuren, in den letzten Jahren liebt er Darstellungen in Freilicht mit besonderer Betonung der malerischen Erscheinung, ferner auch rein landschaftliche Stimmungsbilder. Als seine bedeutendsten Arbeiten müssen gelten: „Dachauer Landschaft“ (Mondaufgang), „In der Kirche“ (Holland), „Dachauer Bäuerinnen in der Laube“ (Staatsgalerie in Chicago), „Junge Liebe“ (Dresdener Galerie), „Abendspaziergang“.

1636. **Strützel,** Otto, Landschaftsmaler, geb. am 2. Sept. 1855 in Dessau, Schüler der Leipziger Kunstschule, weitergebildet auf Studienreisen in Hessen, Harz, Dänemark, Schweden, später in Dachau und im Isarthal, thätig in München. In früheren Jahren hat er viel illustriert, später wandte er sich ausschließlich der Aquarell- und Oelmalerei zu und hatte großen Erfolg mit seinen frisch und luftig gemalten deutschen Landschaften, die er meist in vollem Sonnenlicht oder in zarter Abendstimmung darzustellen liebt. Von ihm „Benedictenwand“ (im Besitze des Kaisers von Oesterreich), „Abendstimmung“ und „Abendruhe“ (im Besitze des Prinzregenten von Bayern) und „In Wisby“ (Leipziger Museum).

1637. **Stuck,** Franz, Maler und Bildhauer, k. Akademieprofessor, geb. am 23. Febr. 1863 in Tettenweis (Niederbayern), ausgebildet bei Prof. Lindenschmit in München, machte sich zuerst als Zeichner für die Fliegenden Blätter und von kunstgewerblichen Entwürfen durch die bei Gerlach und Schenk in Wien erschienenen Folgen: „Allegorien und Emblemen“ und „Titel und Vignetten“ bekannt. Dann erschien in der

I. Münchener Sezessionsausstellung 1889 sein erstes größeres Gemälde „Der Wächter des Paradieses“ und eröffnete eine an Leistungen und vielen Erfolgen überraschend reiche Künstlerlaufbahn. Mit seiner starken phantasievollen Originalität und in moderner realistischer Technik schuf er die lange Reihe wohlbekannter Landschaften mit naturwüchsigen Kentauren und Faunen und ergreifende Darstellungen über die Themata: Liebe, Leidenschaft, Krieg, Tod, Sühne, Schuld und Leiden. Auch als Porträtist entfaltete er eine hervorragende Thätigkeit. Seine hervorragende Kenntnis der Menschengestalt und seine starke Begabung zum plastischen Schaffen ließen ihm auch als Bildner so köstliche Kunstwerke der Kleinplastik wie den „Athlet“, „Tänzerin“, „Verwundeten Kentaur“ und „Amazone“ erfinden.

1638. **Stückelberg**, Joh. Melchior Ernst, Historien- und Genremaler, Dr. h. c., geb. am 22. Febr. 1831 in Basel, studierte bei Dietler in Bern, bei Wappers und Dykmanns in Antwerpen und in Paris und Italien. Er ist einer der bekanntesten und fruchtbarsten Maler der Schweiz. Die Stoffe zu seinen zahlreichen Gemälden in Oel- und Freskotechnik entnimmt er der antiken Welt oder der mittelalterlichen Geschichte oder auch inhaltsreichen Vorgängen der Gegenwart. Von seinen Bildern seien besonders genannt: „Sappho“, „Dido“, „Myrtis und Korinna bei Töpfer Agathon“, „Aphrodite als Fischerin“, Fresken in der Tellskapelle, „Pilger in den Abbruzzen“, „Romeo und Julie auf dem Dorfe“ (Museum zu Cöln).

1639. **Sussmann-Hellborn**, Louis, Bildhauer, Professor, geb. am 28. März 1828 in Berlin, Schüler der dortigen Akademie unter Prof. Wredon und weitergebildet in Italien und auf Reisen in Griechenland, im Orient, in England und Frankreich. Seit 1857 ist er in Berlin auf dem Gebiete der Monumentalplastik und im dekorativen und kunstgewerblichen Fache mit Auszeichnung thätig. Zu seinen Hauptarbeiten zählen Statuen Friedrichs des Großen und Friedrich Wilhelms III., die Bronzefigur eines trunkenen Fauns (in der Nationalgalerie in Berlin) und „Dornröschen“ (ebenda).

1640. **Tautenhayn**, Josef, Medailleur und Bildhauer, Professor und k. k. Kammermedailleur, geb. am 5. Mai 1837 in Wien, Schüler der dortigen Akademie unter Radnitzky und Bauer und dann der Graveurakademie des k. k. Hauptmünzamtes. Außer kunstvollen Medaillen z. B. auf die Wiener Weltausstellung, die Vermählung des Kronprinzen Rudolf, die Silberne Hochzeit des Kaiserpaares, fertigte er auch größere plastische Arbeiten wie Rundschilde mit Reliefdarstellungen und die Giebelgruppen der Wiener Universität und Statuen für das kunsthistorische Hofmuseum und das Parlamentsgebäude. — Der Künstler lebt in Wien.

1641. **Thaulow**, Frits, dänischer Landschaftsmaler, geb. am 20. Okt. 1847 in Christiania, erhielt seine Ausbildung bei Professor Gude in Karlsruhe und später in Paris, wo er sich der impressionistischen Richtung anschloß. Er ist ein hervorragender Landschaftsmaler, der das flüchtige Leben und Treiben, die momentanen Stimmungen an Flußufern und Seeküsten zu fassen und in vollendeter Freilichtmalerei wiederzugeben versteht. Er wohnt abwechselnd in seiner Heimat und in Frankreich, früher meist in der Normandie und in Dieppe, gegenwärtig in Paris. Landschaften von ihm besitzen die Galerie du Luxembourg in Paris, die Münchener Pinakothek, die National Galerie zu Berlin und die Museen zu Stockholm und Christiania.

1642. **Thegerström**, Robert, schwedischer Landschafts- und Porträtmaler, geb. in London am 6. Jan. 1857, ausgebildet auf der Stockholmer Akademie und in Paris, thätig, nach elfjährigem Aufenthalt in Paris (1880—91) und nach weiten Studienreisen in Italien, Spanien, Algier, Aegypten, England, jetzt in Djursholm in Schweden. In seinen fein empfundenen Landschaften giebt er mit Vorliebe zarte Abendstimmungen oder sucht das charakteristische Leben und Weben einer bestimmten Jahreszeit, z. B. des Vorfrühlings, zur Darstellung zu bringen. Landschaftsbilder von ihm bewahren die Pinakothek zu München, das Nationalmuseum zu Stockholm und das Museum zu Gothenburg. Von seinen Porträts ist das bedeutendste das des Komponisten Stenhammer (im National-Museum zu Stockholm).

1643. **Thiersch**, Friedrich, Architekt, Professor, geb. am 18. April 1852 in Marburg, Schüler des Polytechnikums in Stuttgart, seit 1879 als Professor an der Technischen Hochschule und an der Kunstakademie in München thätig. Er ist einer der hervorragendsten deutschen Architekten, bekannt durch die großartigen modernen Brücken bei Mainz über den Rhein und in Mannheim über den Neckar. In der Konkurrenz um den Reichstagsbau gewann er wie Wallot den I. Preis, ohne daß sein Entwurf zur Ausführung kam. Ein Hauptwerk von ihm ist der Justizpalast in München.

1644. **Thiersch**, Ludwig, Maler, Professor, geb. am 12. April 1825 in München, ausgebildet als Bildhauer bei Schwanthaler, dann bei Schnorr von Carolsfeld und Schorn in München. In den Jahren 1849—52 war er in Rom, 1852—55 in Athen als Professor der dortigen polytechnischen Schule thätig. Sein Gebiet ist die kirchliche Malerei, daneben hat er auch weltliche Historien-, Genre- und Porträtgemälde geschaffen. Von seinen kirchlichen Malereien seien die Aufträge für die griechisch-katholische Nicodemuskirche in Athen und griechischen Kapellen in Peters-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.

burg, Wien, London und Paris besonders genannt. — Der Künstler wohnt in München.

1645. **Tholen,** Willem Bastian, Maler, geb. 1860 in Amsterdam, ausgebildet in Holland, thätig im Haag. Von seinen vortrefflichen Freilicht-Landschaften und Bildern aus dem holländischen Leben seien genannt: „Morgen im Kanal", „Sandgräber in den Dünen", „Landschaft in Oberyssel", „Im Walde". Der Künstler ist auch in Deutschland durch häufige Beschickung der Münchener Ausstellungen wohlbekannt.

1646. **Thoma,** Hans, Maler, Professor und Direktor der Badischen Kunsthalle in Karlsruhe, geb. am 2. Okt. 1839 in Bernau (Schwarzwald), erhielt seine Ausbildung bei Schirmer und des Coudres auf der Karlsruher Kunstschule und auf Studienaufenthalten in Düsseldorf und Paris. Im Jahre 1874 sah er zum erstenmal Italien und 1877 ließ er sich in Frankfurt a. M. nieder, wo er bis zu seiner Berufung nach Karlsruhe 1899 dauernd thätig war. Wie Böcklin, hat er lange unter der Abneigung des großen Publikums zu leiden gehabt; erst seit der Kollektivausstellung von 30 seiner Werke in München 1890 ist er wie mit einem Schlage populär geworden. Am meisten gerühmt werden seine sonnigen, farbenfrischen, deutschen Landschaften, aber von tiefinnerlicher Kraft sind auch seine Porträts und mythologischen und religiösen Figurenbilder. Seit 1892 hat er auch zahlreiche vortreffliche Lithographien geschaffen. — Von ihm in der Dresdener Galerie: „Selbstporträt von 1880", „Hüter des Thals" und „Frühlingsbild"; in dem Leipziger Museum „Mainlandschaft", im Stuttgarter Museum „Quellnymphe", in der Münchener Pinakothek „Einsamkeit".

1647. **Thomas,** Victor, Maler, geb. am 31. Okt. 1854 in Marburg, Schüler von Löfftz in München, thätig daselbst. Sein Thätigkeitsgebiet sind Figurenbilder, Stadtveduten, Landschaften, Interieurs in Oel, Aquarell und Pastell. Zu seinen hervorragenden Arbeiten gehören die Bilder: „Ein Stück Altmünchen", „Sinnen und Minnen", „Widmung an van der Meer", „Biedermeierlandschaft" und „Märzschneetreiben".

1648. **Thumann,** Paul, Maler und Illustrator, Professor der Berliner Kunstakademie, geb. am 5. Okt. 1834 in Gr. Tzschacksdorf (Niederlausitz), studierte auf der Berliner Akademie, 1855—1860 bei Jul. Hübner in Dresden und 1862—66 bei F. Pauwels in Weimar. Sein Hauptthätigkeitsgebiet war eigentlich das der Illustration, dem er sich von 1860—85 ununterbrochen widmete. Es sind in dieser Zeit gegen 3000 Zeichnungen entstanden. Aber sein Wirken als Maler ist viel bekannter geworden. Nach den Lutherbildern für die Wartburg und „Luthers Trauung" für die Verbindung für historische Kunst, wandte er sich mehr und mehr dem idealen Genre zu und malte seine liebenswürdigen und im guten Sinne populär gewordenen Bilder, wie „Unaufmerksame Schülerin", „Psyche am Wasserspiegel", „Kunst bringt Gunst", „Amor und Psyche", „Madonna". Auch als Porträtmaler hat er sich mit Auszeichnung bewährt.

1649. **Tommasi,** Adolfo, italienischer Landschaftsmaler, Professor, Schüler für kurze Zeit von C. Markò in Florenz, in der Hauptsache selbständig durch eindringendes Naturstudium gebildet, thätig in Livorno. Gleich seine ersten Bilder: „Nach dem Thau" und der „Pfiff der Lokomotive" erregten einen Sturm der Begeisterung; man sagte, er habe darin die Natur mit den Augen eines Verliebten gesehen und für das Grün der Wiesen und das Blau des Himmels Töne gefunden wie noch niemand. Andere vortreffliche Freilicht-Landschaften mit Figuren folgten, wie „Dezember" (Galerie zu Rom), „Printemps" (im Besitze des Königs von Italien), „Heimkehr von der Messe", „Heilige Familie".

1650. **Tooby,** Charles Richard, Maler, geb. am 22. Mai 1862 in London, ausgebildet bei Prof. Brendel in Weimar, thätig in München. Er malt mit Vorliebe stille weite Wiesenlandschaften mit ausgezeichneter Tierstaffage oder reine Stimmungslandschaften oder Tierstücke, und bewährt sich stets als Meister moderner Freilichtmalerei. Hervorragende Werke von ihm sind: „Ruhiger Tag im Herbst", „Herbstabend in Surrey", „Löwenpaar" und „Weidende Kuh".

1651. **Trübner,** Wilhelm, Maler, Professor, geb. am 3. Febr. 1851 in Heidelberg, Schüler der Akademien in Karlsruhe und München, besonders aber von Canon in Stuttgart und Leibl in München, thätig jetzt in Frankfurt a. M. Seine Studienreisen führten ihn nach Italien, Holland, Belgien und England. Seine Kunst ist außerordentlich vielseitig, schlicht und ernst und spezifisch deutsch. Außer Porträts hat er eine lange Reihe vortrefflicher Landschaften und Historienbilder geschaffen, die z. T. in 2 Albums in Heliogravürereproduktionen erschienen sind. Bedeutende Werke von ihm besitzen die Nationalgalerie in Berlin, die Neue Pinakothek in München, die Staatsgalerie in Stuttgart und die Brera in Mailand.

1652. **Fürst Troubetzkoy,** Paul, russischer Bildhauer, geb. am 16. Febr. 1866 in Intra, fand seine Ausbildung in Italien, aber ohne Akademien zu besuchen, allein durch Studien vor der Natur. Er schuf vortreffliche Bronzeporträts, z. B. der Fürstin Tenicheff, des Grafen Tolstoi, des Fürsten Galitzin und reizvolle Genregruppen, wie „Mutter und Kind", „Das Mädchen mit den Hunden", „Ein Fiaker in Moskau", und Tierbilder, z. B. Kuh und syrisches Pferd. — Der Künstler wohnt in Moskau.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

1653. **Tuaillon**, Louis, Bildhauer, geb. am 7. Sept. 1862 in Berlin, besuchte 1879—81 die dortige Akademie und bildete sich dann in Rom im Anschluß an Hans von Marée und Adolf Hildebrand. Dort schafft er auch noch gegenwärtig und sendet von Zeit zu Zeit seine neuen Werke in die Heimat. Als vor 3 Jahren seine lebensgroße „Amazone zu Pferd" in Berlin ausgestellt wurde, fand sie geradezu stürmischen Beifall wegen ihrer klassischen Schlichtheit und Natürlichkeit, und der eminent tüchtigen Behandlung des Körperlichen sowohl der Amazone als des Rosses. Wie ein Pendant zu diesem Werke, das in Berlin vor der Nationalgalerie Aufstellung fand, erscheint „Der Sieger", ein Jüngling zu Roß mit einem Lorbeerzweig in der Rechten. Hervorgehoben seien auch die entzückenden Bronzestatuetten „Phryne" und „Sandalenbinderin".

1654. **Tüshaus**, Josef, Bildhauer, geb. am 7. Juli 1857 in Münster, Schüler von Prof. Wittig, thätig daselbst. Von ihm in der Nationalgalerie in Berlin die lebensgroße Marmorfigur des hl. Sebastian. Andere ausgezeichnete Werke sind die Marmorstatuette „Nacht", die Bronzestatue „Gefesselte Amazone" und Porträtbüsten in Marmor und allegorische Figuren.

1655. **Tuxen**, Lauritz Regner, dänischer Maler, Professor, geb. am 9. Dezbr. 1853 in Kopenhagen, Schüler der dortigen Akademie und von Bonnat in Paris, ließ sich nach Studienaufenthalten in Paris, Rom, Palästina, Aegypten, Moskau und London in seiner Vaterstadt nieder. Zu seinen hervorragendsten Arbeiten gehören Plafondmalereien in Frederiksborg, Porträts der königl. Familie, der Königin Victoria und Familie (Windsor Castle), Gemälde der Hochzeiten des Duke of York und Kaiser Nicolaus II., der Krönung des letzteren, der Diamond Jubilee Garden Party (Windsor Castle). Außer diesen Bildern repräsentativen Charakters hat er eine Reihe stimmungsvoller Bilder aus dem Leben der Fischer und des Volkes in Aegypten gemalt.

1656. **Ubbelohde**, Otto, Landschaftsmaler und Radierer, geb. am 5. Jan. 1867 in Marburg a. d. Lahn, Schüler von Joh. Herterich und Ludw. Löfftz in München. Er ist einer der feinsten Darsteller der norddeutschen, besonders hessischen Landschaft. Er wählt gewöhnlich schlichte, stille Partien, aber was Sommer oder Herbst, Morgen oder Abend an Stimmung und intimem Reiz über solche Erdenwinkel auszubreiten vermögen, sieht man bei ihm feinfühlig und farbig meisterhaft ausgeführt. Vortrefflich in ihrer Art sind auch seine Radierungen und Lithographien mit landschaftlichen Motiven; neuerdings ist er auch auf dem Gebiete der dekorativen Flächenmalerei thätig.

1657. **Uechtritz**, Cuno von, Bildhauer, Professor, geb. am 3. Juli 1856 in Breslau, studierte auf der Dresdener und Wiener Akademie, hier besonders bei Victor Tilgner. Nach Studienaufenthalten in Italien und Paris ließ er sich in Berlin nieder. Auf dem Gebiete der Brunnen- und Monumentalplastik liegt seine hervorragende künstlerische Bedeutung. Zu seinen Hauptwerken gehören die Statuen des „Piferaro", des neapolitanischen Bettlerknabens, in der Nationalgalerie zu Berlin und der Galerie zu Dresden, ferner der Brunnen im kaiserl. Schloß zu Berlin, der Stadtbrunnen in Landsberg, das Georg Wilhelm-Denkmal in der Siegesallee und das Moltke-Denkmal in Breslau. — Der Künstler wohnt in Berlin-Wilmersdorf.

1658. **von Uhde**, Fritz Herm. Karl, Maler, Professor, geb. am 22. März 1848 in Wolkenburg in Sachsen, begann seine Studien in Dresden, trat dann in die militärische Laufbahn, in der er als Offizier den Krieg 1870|71 mitmachte, und widmete sich seit 1877, wo er als Rittmeister Abschied genommen, zuerst in München, darauf in Paris wieder der Malerei. Kurze Zeit war er in Paris in Munkacsys Atelier; in der Hauptsache bildete er sich ohne eigentlichen Lehrer, aber nicht unbeeinflußt von den Impressionisten. Von Paris ging er 1882 zu Studienzwecken nach Holland und kehrte dann nach München zurück. Seit 1884 wandte er sich ganz den Darstellungen religiösen Inhaltes zu, und die große Originalität seines Talentes zeigte sich zuerst in dem Gemälde „Lasset die Kindlein zu mir kommen" (Leipziger Museum). Das Bild erregte um so größeres Aufsehen, da in ihm zum erstenmal unternommen war, die biblische Erzählung in die unmittelbare Gegenwart zu verlegen. Von ähnlichem Charakter und ähnlicher Bedeutung sind die später entstandenen Gemälde des Künstlers „Die Jünger in Emaus", „Komm Herr Jesus, sei unser Gast" (Nationalgalerie in Berlin), „Tischgebet", „Das Abendmahl", „Die heilige Nacht" (Galerie zu Dresden) und „Der junge Tobias" (Wien).

1659. **Ulrich**, Charles Frederick, Genre- und Porträtmaler, geb. am 18. Okt. 1858 in New York, Schüler von Löfftz und Lindenschmit in München, thätig in Berlin. Seine hervorragendsten Bilder sind: „Glasbläser von Murano" (Metropolitan-Museum zu New York), „Im gelobten Lande" (Einwanderer), „Blumenmacherinnen in Venedig", „Lampions" (im Besitz des Prinzregenten Luitpold).

1660. **Unger** William, Radierer, geb. 11. September 1837 in Hannover, studierte bei Ferdinand Keller in Düsseldorf und Thaeter in München, machte Studienreisen in Italien und Holland, lebte dann abwechselnd in Düsseldorf, Leipzig und Weimar, bis er sich 1871 in Wien niederließ, wo er Professor an der Akademie der bildenden Künste ist. In der Repro-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

duktion alter Meister, vorzüglich Rembrandt, Rubens und Franz Hals, haben ihn sein geistvolles Erfassen von deren Eigenart und seine vollendete Technik bald zu einem — auch der Zeit nach — ersten Vertreter auf diesem Gebiete gemacht, dem die moderne Radiertechnik außerordentlich viel zu danken hat; in letzter Zeit ist er auch in der Originalradierung viel und mit Erfolg thätig.

1661. **Uphues**, Joseph, Bildhauer, Professor, geb. am 23. Mai 1850 in Sassenberg (Westfalen), Schüler der Berliner Akademie unter Reinh. Begas und in dessen Atelier noch jahrelang thätig, bevor er sich selbständig machte. Sein erstes großes Werk, das Aufsehen erregte, ist die effektvoll aufgebaute Gruppe „Sabiner verteidigt seine auf der Flucht zusammengebrochene Schwester". Daran schließt sich seit 1886 in schneller Folge eine lange Reihe von bedeutsamen Arbeiten in Porträtbüsten, Grabdenkmälern und öffentlichen Monumenten, z. B.: Das Kaiser Wilhelmdenkmal in Düren, das Kaiser Friedrichdenkmal in Homburg, das Bismarckdenkmal in Düren, die Denkmäler von Otto II. und Friedrich d. Gr. in der Siegesallee, das Standbild „Johannes Müller" in Coblenz und Büsten der kaiserlichen Kinder. — Der Künstler wohnt in Wilmersdorf bei Berlin.

1662. **Ury**, Lesser, Maler, geb. 7. November 1862 in Birnbaum, Provinz Posen, studierte in Düsseldorf, Brüssel, Paris, München, lebt in Berlin. Er schildert namentlich das moderne Straßen- und Kaffeehausleben in charakteristischen Ausschnitten und realistischer Weise vortrefflich. Seine kräftige Farbe neigt leicht zum Schwärzlichen.

1663. **Uth**, Max, Maler, geb. am 24. Novbr. 1863 in Berlin, Schüler der Akademie daselbst unter Eugen Bracht und nach Studienaufenthalten in Paris, Belgien, Dalmatien, Italien, Tirol wieder in Berlin thätig. Mit Vorliebe entnimmt er die Motive zu seinen frischen, feingestimmten Landschaften der heimischen Mark. Von seinen hauptsächlichsten Arbeiten, sowohl in Oelmalerei als in Aquarell, seien hervorgehoben: „Treibeis auf der Oberspree", „An der Mauer", „Astern", „Am Gartenzaun", „Baumblüte" (Aquarell), „Aus der Mark, Dämmerung", „Aus der Mark, Abend", und „Mittagssonne auf Rügen".

1664. **Van Damme-Sylva**, Emile Emmanuel, belgischer Landschaftsmaler, Professor an der Akademie in Brüssel, geb. am 6. März 1853 daselbst. Er hat sich ohne Lehrer, allein vor der Natur gebildet und nur sein Heimatland bereist. Am liebsten weilte er an den Ufern der Schelde und fand da die reizvollsten Motive für seine trefflichen Landschafts- und Tierbilder. Von seinen Werken sind die bedeutendsten: „Avril" (Musée communal von Schärbeck), „Intrus", „Das Thal Josaphat", „Die alte Kirche" (Hôtel communal von Schärbeck) und „Nach dem Regen".

1665. **Van Hove**, Edmond, Maler, geb. 7. Juni 1852 in Brügge, studierte daselbst, später in Paris bei Cabanel, reiste in Italien und ist jetzt Professor an der Akademie des Beaux Arts in Brügge. Sein hohes zeichnerisches und malerisches Können bekundet er in der ernsten, ruhigen Darstellung historischer Scenen des 15. Jahrhunderts, dessen Zeitcharakter er so trefflich zu erfassen weiß, daß seine Gestalten — auch in der Technik — an Memling oder Holbein gemahnen könnten, wenn nicht eine gewisse Weichheit Cabanels Einfluß zeigte. Auch zahlreiche religiöse Bilder weisen den gleichen Stil auf und brachten ihm Auszeichnungen auf zahlreichen Ausstellungen.

1666. **Van der Stappen**, Pierre Charles, Bildhauer, Direktor an der kgl. Kunstakademie in Brüssel, geb. am 19. Dez. 1843 in der Nähe von Brüssel, studierte daselbst im Atelier Portaels und auf der Akademie und ließ sich nach Reisen in Frankreich, England, Holland und Italien in seiner Vaterstadt nieder. Es ist einer der allerersten unter den lebenden belgischen Bildnern, ein Künstler von starker Phantasie und Schaffenskraft. Von seinen zahlreichen Monumentalgruppen, Porträtstatuen und Büsten und Reliefs seien hier besonders genannt: „Unterweisung in der Kunst", Bronzegruppe im Palais des Beaux Arts in Brüssel, „St. Michael", Bronzegruppe im Stadthaus von Brüssel, „David", Marmorstatue im Museum zu Antwerpen, „Die geheimnisvolle Sphinx", Elfenbein- und Silberbüste, und ein figurenreicher, höchst geschmackvoller Tafelaufsatz für die Stadt Brüssel.

1667. **Van de Velde**, Henry Clemens, belgischer Innenarchitekt, Professor, geb. am 3. April 1863 zu Antwerpen, bildete sich zuerst als Maler bei Ch. Verlat in Antwerpen und Carolus Duran in Paris, wandte sich aber seit 1892 dem Studium der Architektur und Innendekoration zu und zwar ohne Lehrer, selbständig und mit solchem Erfolge, daß er heute als einer der bahnbrechenden Führer auf dem Gebiete der Innendekoration anerkannt ist. Bei den Entwürfen der Möbel zum Beispiel entwickelt er die Formen in strenger Logik aus dem Zweckbegriff des betreffenden Geräts unter Berücksichtigung der Möglichkeit der maschinellen Massenherstellung; er zeigt ferner offen das Material und die Konstruktion und gestaltet die ganze Einrichtung eines Raumes von einem Hauptpunkte aus einheitlich. Er wirkt praktisch und theoretisch für die Verbreitung dieses Stils, der seinen Namen trägt, und gründete in Berlin eine Filiale für seine Kunstindustrie. — Der Künstler lebt in Uccle bei Brüssel.

1668. **Vereſtchagin**, Wassili, Maler, geb. 26. Oktober 1842 in Tschérepovetz in

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Rußland, studierte in Petersburg und bei Gérome in Paris, lebt bei Moskau. Seine zahlreichen Reisen durch Europa und namentlich Asien haben ihn als Orientmaler bekannt gemacht; noch weit mehr thaten dies seine Schlachtenbilder, deren Naturwahrheit ihm nur ein gewissenhaftes Studium an Ort und Stelle ermöglichte. Am meisten aber erregte er durch den Gegenstand seiner patriotisch gestimmten Bilderreihe aus Napoleons I. russischem Feldzuge ein populäres Interesse. Seine Farbe ist leicht bunt und verzichtet auf Feinheit, seine Darstellungskraft und Fruchtbarkeit jedoch bedeutend.

1669. **Vetter**, Friedr. Charles Alfr., Maler, geb. am 1. Mai 1858 im Forsthaus Kahlstädt bei Schneidemühl (Posen), Schüler der Münchener Akademie unter Strähuber, Gabl und Herterich, thätig daselbst. Sein besonderes Gebiet sind Straßenbilder und Café-Interieurs, in letzter Zeit Bilder aus der Biedermeierzeit, Figuren im Garten, Parks ꝛc., meist kleinen Formats, aber figurenreich.

1670. **Vinnen**, Karl, Maler, geb. 28. August 1863 in Bremen, studierte nach kurzem Akademieaufenthalt in Düsseldorf und Karlsruhe selbständig an der belgischen Seeküste weiter, lebt jetzt in Osterndorf, Provinz Hannover. Er gehört zu den ersten der Worpsweder Künstlergruppe und teilt mit dieser die kraftvolle, gesunde Farbe und große Auffassung einfacher landschaftlicher Motive. Seine Erfolge auf mehreren Ausstellungen sind stetig im Wachsen begriffen.

1671. **Voellmy**, Fritz, schweizerischer Landschaftsmaler und Radierer, geb. am 20. März 1863 zu Basel, Schüler von G. Schönleber in Karlsruhe, thätig in Basel. Seine Studienreisen führten ihn nach Holland, Belgien, England, Tirol, Oberitalien und Dalmatien; von 1886—1892 war er in München thätig. In seinen Oelgemälden giebt er mit Vorliebe holländische und italienische Motive; in seinen Radierungen behandelt er außer landschaftlichen auch architektonische Stoffe. Von seinen Bildern seien die schönen Stimmungslandschaften „Buchenwald im Herbst“, „Rivierafelsen“ und „Winter“ besonders genannt.

1672. **Vogel**, Hugo, Maler, geb. 15. Februar 1855 in Magdeburg, studierte bei Ed. von Gebhardt und Wilhelm Sohn in Düsseldorf und Lefèbvre in Paris, reiste in Italien, Spanien, Holland und Belgien, lebt in Berlin, wo er längere Zeit Professor an der Kgl. Akademie der Künste war. Sein Hauptgebiet ist die Monumental- und Historienmalerei, die ihm treffliche, einwandfreie Leistungen zu danken hat, und sein solides Können und künstlerischer Ernst stellen ihn hier mit in erste Reihe. Werke von ihm befinden sich im Hamburger und Hannoverschen Museum, im Rathaus zu Berlin und im Ständehaus zu Merseburg. Noch interessanter und intimer ist er in seinen Porträts und genreartigen Figurenbildern.

1673. **Vogeler**, Heinrich, Maler und Radierer, geb. 12. Dezember 1872 in Bremen, studierte bei A. Kampf in Düsseldorf, bereiste Belgien, Holland und Italien, um sich dann in Worpswede niederzulassen, zu dessen Künstlergruppe er zählt. Die intime Erfassung der deutschen Landschaft ist V. in hohem Grade eigen, und die Dresdener Galerie besitzt von ihm ein nach dieser Seite hin hervorragendes Bild; Hand in Hand damit geht bei ihm der Sinn für die Märchenwelt, für deren Zauber er namentlich in seinen Radierungen einen höchst persönlichen und stets liebenswürdigen Ausdrucksstil findet. Den gleichen zarten Geschmack bekundet er in seinen kunstgewerblichen Arbeiten.

1674. **von Voigtländer**, Rudolf, Maler, geb. am 2. Jan. 1854 in Braunschweig, Schüler von Gussow in Karlsruhe und Berlin, thätig wieder in Berlin nach 9jährigem Aufenthalte in Brüssel (1882—91). Er ist in erster Linie ein ausgezeichneter Porträtist, wie am besten die Bildnisse seines Schwiegervaters, des Schriftstellers Ludw. Pietsch (im Breslauer Museum) und des Mathematikers Prof. Weierstraß (in der Nationalgalerie) zeigen; aber er hat auch reizende Genrebilder, Interieurs und Landschaften gemalt.

1675. **Volkmann**, Hans von, Maler, geb. 19. Mai 1860 in Halle a. S., studierte in Düsseldorf und bei Schönleber in Karlsruhe; schildert die mitteldeutsche Landschaft in Hessen und der Eifel, zu deren charakteristischen Darstellungen seine farbenkräftigen Bilder gehören. Er ist in zahlreichen deutschen Museen, Berlin, München, Karlsruhe, Leipzig u. s. w. vertreten. Auch auf dem Gebiete des stilisierten, dekorativ vereinfachten Landschaftsbildes sowie dem der Radierung und namentlich der Originallithographie hat er Treffliches geleistet. Der Künstler lebt in Karlsruhe.

1676. **Volkmann**, Arthur, Bildhauer, geb. 28. August 1851 in Leipzig, studierte bei Hähnel in Dresden und Albert Wolf in Berlin, ging dann nach Italien und schloß sich in Rom, wo er jetzt lebt, hauptsächlich an Hans v. Marées an. Seine Werke sind fast völlig im Geiste der griechischen Antike gehalten und teilen deren ruhige dekorative Wirkung. In der Schlichtheit der Komposition und Bewegungen ähnelt er Hildebrand, doch geht er in Vereinfachung, ja Schematisierung der Form noch weiter. Auch in der Bemalung des Marmors sucht er den Geist der Antike neu zu beleben, ohne dabei immer einen individuellen Geschmack zu bekunden. Hervorragend sind teilweise seine Portätbüsten.

1677. **Volz**, Hermann, Bildhauer, Professor an der Kunstakademie in Karlsruhe, geb. am 31. März 1847, absolvierte

die dortige Bauschule, wandte sich dann der Bildhauerei zu und arbeitete vorübergehend bei Steinhäuser und Canon (in Stuttgart), in der Hauptsache aber bildete er sich selbständig. Häufig nahm er Aufenthalt in Italien, kürzere Zeit auch in Paris, Wien und Berlin. Seine Bedeutung liegt auf dem Gebiete der Monumental- und Porträtplastik, und zu seinen bekanntesten Werken gehören die Kriegerdenkmale in Karlsruhe, Hannover, Mannheim, das Scheffeldenkmal in Karlsruhe, das Geibeldenkmal in Lübeck 2c. Der Künstler wohnt in Karlsruhe.

1678. **Vorgang**, Paul, Landschaftsmaler, Professor an der Kunstakademie in Berlin, geb. am 25. Dez. 1860 daselbst, Schüler der dortigen Akademie unter Eugen Bracht und thätig in Berlin. Seine Studienreisen führten ihn an die Ostsee, nach Jütland, Bayern, in letzter Zeit hauptsächlich in die Mark. Die einfache märkische Landschaft hat er in ihren verschiedenen Stimmungen meisterlich zur Darstellung gebracht. Seine besten Arbeiten aus den letzten 15 Jahren sind: „Sturm an der deutschen Ostküste", „Sommertag in der Mark", „Aus der Umgegend von Berlin", „Herbstabend im Park".

1679. **Vos**, Hubert, holländischer Porträtmaler, geb. in Maastricht am 14. Febr. 1855, Schüler von Jean Portaels in Brüssel und F. Cormon in Paris. Im Jahre 1884 war er Studien halber in Rom, die nächsten 7 Jahre in England thätig, dann ging er als Kommissar der holländischen Regierung zur Ausstellung nach Chicago. Zu seinen preisgekrönten Figurenbildern gehören: „Home Rulers", „Les pauvres gens", „En Bretagne", „Spanish beggar", „Russian peasant", und Porträttypen der wichtigsten Völker der Erde.

1680. **De Vriendt**, Albrecht, Maler, geboren im Jahre 1843 in Gent, studierte bei seinem Vater Jean de Vriendt in Gent und Viktor Leyge in Antwerpen, bereiste Italien, Deutschland, Frankreich, Spanien und den Orient, lebt als Direktor der Academie Royale des Beaux Arts in Antwerpen. Der ruhige, ernste Stil seiner Historienbilder kommt namentlich in seiner dekorativen Monumentalmalerei, in den Rathäusern zu Furnes, Brügge und in der Christuskirche zu Antwerpen zur Geltung.

1681. **Waderé**, Heinrich, Bildhauer, geb. 2. Juli 1865 in Colmar i. E., war Schüler bei Eberle in München, wo er jetzt als kgl. Professor an der Kunstgewerbeschule wirkt und namentlich auf dem Gebiete der Monumentalplastik eine fruchtbare und erfolgreiche Thätigkeit entfaltet. Sein sicheres Können beweisen zahlreiche Grabdenkmäler, seine Figuren, z. B. am Justizpalast und am Nationalmuseum in München, sind von guter dekorativer Wirkung.

1682. **Wagner**, Alexander v., Maler, geb. 1838 in Budapest, Schüler von Karl v. Piloty in München, lebt dort als Professor an der Kgl. Akademie. W. gilt in der Tiermalerei als der Bedeutendste der älteren Schule und bevorzugt das dramatische Element, das seinen Bildern, verbunden mit Pilotyschem Geiste, etwas Historisches und Monumentales verleiht. Die Studien zu seinen römischen Wagenrennen, spanischen Stiergefechten und ungarischen Czikos machte er an Ort und Stelle auf ausgedehnten Reisen. Fresken von ihm besitzt das Redoutengebäude in Budapest und das Nationalmuseum zu München.

1683. **Wahle**, Friedrich, Maler, geb. 5. Juli 1863 in Prag, studierte bei Wilh. Diez und Löfftz in München, auch in Belgien, Holland und Paris, lebt in München. Sein eleganter Vortrag in der Schilderung des modernen Lebens hat ihn namentlich als Illustrator, so für die „Münchener Fliegenden Blätter" geschätzt gemacht.

1684. **Wallot**, Johann Paul, Architekt, Professor an der Dresdener Kunstakademie, Doktor h. c., Geh. Baurat und Geh. Hofrat, wurde am 26. Juni 1842 in Oppenheim a. Rh. geboren und studierte in Darmstadt, Hannover, Gießen, München und Berlin. Nach den Jahren der Ausbildung und nach mehreren Aufenthalten in Italien ließ er sich in Frankfurt a. M. nieder und entfaltete eine rege Thätigkeit auf dem Gebiete der Privatarchitektur. Seit 1882, wo ihn sein preisgekrönter Entwurf für das Reichstagsgebäude weit bekannt machte, bis 1895 war er in Berlin zumeist mit dem Bau des gewaltigen Reichstagsgebäudes beschäftigt. Darauf folgte er einem Rufe nach Dresden, wo er noch wirkt.

1685. **Wehle**, Johannes Raphael, geb. 4. Juni 1848 in Radeburg in Sachsen, studierte an den Akademien von Dresden und Weimar, bereiste Bayern und Italien, lebte längere Zeit in Wien und Leipzig, jetzt als Professor an der Kgl. Hochschule der bildenden Künste in Dresden. W. schuf ansprechende Genrebilder und in letzter Zeit ein Wandgemälde „Kreuzigung" für die Kirche zu Beierfeld.

1686. **Weise**, Robert, Landschaftsmaler, geb. am. 2. April 1870 in Stuttgart, studierte in Düsseldorf bei Crola und Jansen, dann an der Akademie Julian in Paris unter Doucet und Bouguereau, thätig seit 1897 nach Studienaufenthalten in Holland, Belgien, Italien und Spanien nun in München. Er malt meist Landschaften idyllisch intimen Charakters und bevorzugt heimatliche Motive, besonders volkstümliche, ins Märchenhafte greifende Stoffe.

1687. **Weißenbruch**, Jan Hendrik, holländischer Maler, geb. am 19. Juni 1824 im Haag, Schüler von B. J. van Hove im Haag und thätig daselbst. Von seinen Werken haben die holländischen Landschaften und Stadtansichten wegen ihrer koloristischen Vorzüge und Lichteffekte besondere Anerkennung gefunden.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

1688. **Weishaupt,** Viktor, Maler, geb. 6. März 1848 in München, studierte bei W. Diez an der dortigen Akademie und ist jetzt nach verschiedenem Aufenthalte in Italien, Holland und Frankreich als Professor an der Kunstschule in Karlsruhe thätig. W. ist einer der ersten lebenden Tiermaler, die Landschaft ist bei ihm den meisterhaft wiedergegebenen Tieren — er malt fast ausschließlich Vieh — völlig ebenbürtig. Seine Technik und Auffassung ist breit und kräftig, seine Farbe außerordentlich voll und warm.

1689. **Wenglein,** Josef, Maler, geb. 5. Oktober 1845 in München, wo er bei Johann Gottfried Steffan und bei Adolf Lier studierte und auch jetzt lebt. Er schildert seine engere Heimat, die oberbayrische Landschaft mit vorzüglicher Durchbildung des Tones, der erst in letzter Zeit etwas blässer zu werden beginnt. Auf zahlreichen Ausstellungen hatte er wohlverdiente Erfolge, auch in fast allen größeren Museen Deutschlands sind seine Bilder vertreten.

1690. **Werenskiold,** Erik, norwegischer Maler und Zeichner, geb. am 11. Febr. 1855 in Vinger (Norwegen), studierte bei dem Bildhauer Middelthun in Kristiania und auf der Münchener Akademie unter Löfftz und Lindenschmit, kurze Zeit auch bei Bonnat in Paris, thätig in Lysaker bei Kristiania. Er hat sehr feine Illustrationen zu den norwegischen Volkssagen geschaffen und als Maler sich besonders im Porträt, aber auch im Genre und der Landschaft ausgezeichnet. Ein sehr gutes Porträt von Ibsen in der Nationalgalerie in Kristiania.

1691. **Werner,** Anton von, Maler, geb. 9. Mai 1843 in Frankfurt a. d. Oder, studierte in Berlin, später bei K. Fr. Lessing und Wolf Schrödter in Karlsruhe, bereiste Paris und Italien, lebt in Berlin, seit 1875 als Direktor der Akademie. Sein Gebiet ist die Militär- und Porträtmalerei im großen Format, seine Hauptwerke z. B. „Kaiserproklamation in Versailles", „Kapitulation von Sedan", „Der Berliner Kongreß", „Bismarck auf der Landstraße von Donchéry", 2c., 2c., alles Bilder, deren vorzügliche Zeichnung, einwandfreie Farbe und treffliche Beherrschung einer umfangreichen Komposition ihm die höchsten Erfolge, deren aktueller Gegenstand ihm die zahlreichsten Ehren und Orden brachte. Seine Produktivität ist außergewöhnlich.

1692. **Werner,** Fritz, Maler, Professor, geb. am 3. Dezbr. 1827 zu Berlin, begann als Kupferstecher und Zeichner seine künstlerische Laufbahn und wandte sich, von Menzels Kunst begeistert, der Malerei zu und wurde zuerst Menzels, 1864 noch Bonnats und Meissoniers Schüler. Nach Berlin zurückgekehrt malte er seine außerordentlich feinen und zierlichen Interieurs und Genrebilder meist mit Motiven aus der Rokokozeit.

1693. **Weyr,** Rudolf Emanuel, Bildhauer, Professor an der technischen Hochschule in Wien, geb. am 22. März 1847 daselbst, Schüler des Bildhauers Josef Cesar und der Kunstakademie in seiner Vaterstadt und nach Studienaufenthalten in Italien, Frankreich und Deutschland thätig in Wien. Er hat mehrere prächtige Monumente geschaffen wie das Neustädter Kriegerdenkmal und den Prachtbrunnen an der k. k. Hofburg, aber die Hauptsumme seiner Wirksamkeit liegt auf dem Gebiete der dekorativen Plastik, in der er die ideale, malerische Auffassung vertrat. Dahin gehören die pittoresken Reliefs am Grillparzerdenkmal, der Bacchuszug am k. k. Hofburgtheater, die Dekorationen am Hofmuseum und der Hofburg in Wien.

1694. **Wielandt,** Manuel, Landschaftsmaler, geb. am 20. Dezbr. 1863 in Löwenstein, Schüler von Schönleber in Karlsruhe und ausgebildet durch Studienaufenthalte in der Südschweiz und auf den Inseln des Mittelmeeres. Er malt meist Marinen, aber auch Architektur und dekorative Landschaften mit Motiven aus Venedig, Capri und der Riviera. — Der Künstler wohnt in Karlsruhe.

1695. **Wilberg,** Ludwig Martin, Porträt- und Genremaler, Professor, Lehrer am K. Kunstgewerbemuseum in Berlin, geb. am 11. Oktober 1853 in Havelberg, war Schüler von Carl Gussow und Albrecht Baur in Weimar und Berlin. Von seinen Werken seien ein Porträt Kaiser Wilhelm I. und die reizenden Genrebilder: „Allein", „Vor der Taufe", „Am Beichtstuhl" und „In der Bibliothek" hervorgehoben.

1696. **Willroider,** Ludwig, Maler, geb. 11. Januar 1845 in Villach (Kärnten), lebt in München, wo er anfänglich unter der Leitung von Schleich und Lier, dann bald selbständig arbeitete; jetzt ist er Professor an der Kgl. Akademie der bildenden Künste. Seine Studienreisen führten ihn nach Holland, Südtirol und Italien. Seine Landschaften haben alle einen Zug ins Große, seine Motive ähneln etwa denen Calamescher Bilder. Seine Technik ist breit, seine Farbe voll und tief.

1697. **Winternitz,** Richard, Maler, geb. am 20. Mai 1861 in Stuttgart, Schüler von Friedr. Keller daselbst, thätig in München. Seine Figurenbilder, Interieurs und Porträts, die regelmäßig auf den Ausstellungen der Münchener Sezession waren, haben wegen ihrer poetischen Empfindung und zarten Lichtwirkung lebhafte Anerkennung gefunden.

1698. **Wierusz-Kowalski,** Alfred v., Maler, geb. 11. Oktober 1849 in Suwalski, Gouvernement Augstowo, studierte in Warschau, Dresden, Prag, schließlich bei A. Wagner in München, dann bei Josef Brandt, mit dem er die Darstellung des russischen Reiter- und Steppenlebens teilt. Seine Bauern und Kosaken, seine Wolfsjagden und ländlichen Hochzeiten sind von malerischer Vollendung und voll sprühenden

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Lebens. Besonders bevorzugt er die Winterlandschaft.

1699. **Wouters**, Emile Marie, Maler, geb. 19. November 1846 in Brüssel, wo er auch studierte; lebt jetzt in Paris. W. begann mit historischen Bildern, doch sein hervorragendes Können und seine eminente Fruchtbarkeit haben es ihm bald ermöglicht, auf nahezu allen Darstellungsgebieten seltene Erfolge zu erringen. Seine Zeichnung ist außerordentlich sicher, seine Farbe kräftig, sein Stil ein gesunder Realismus. Er bereiste viel den Orient (u. a. „Panorama von Cairo" im Annexe des arts décoratifs zu Brüssel) und widmete sich später hauptsächlich dem Porträt.

1700. **Wopfner**, Josef, Maler, geb. am 19. März 1843 in Schwarz (Tirol), studierte bei Piloty in München, wo er jetzt lebt. Seine Reisen führten ihn nach Paris, Florenz, Rom, Wien und der Schweiz. Am längsten hielt er sich auf der Fraueninsel im Chiemsee auf, dem er die Motive zu seinen meisten Bildern entnommen hat. Namentlich in Sturm und Gewitter hat er ihn unzähligemal geschildert. Die Kraft und Farbenfrische seiner lebensvollen Darstellungen brachte ihm viel Erfolg.

1701. **Zahrtmann**, Kristian, Maler, geb. am 31. März 1843 in Rönne auf Bornholm, studierte an der Akademie in Kopenhagen, wo er jetzt lebt, reiste viel in Italien und Griechenland, auch nach Paris und Lissabon. Z. ist eine der persönlichsten und interessantesten Erscheinungen der dänischen Kunst, in der er stets einen Ehrenplatz einnehmen wird. Sein Hauptwerk sind 14 Gemälde aus der Geschichte der Leonora Christina, Tochter Christians IV. von Dänemark, jetzt im Kopenhagener Museum, auf denen er diese seine Lieblingsfigur geradezu zu neuem Leben erweckt.

1702. **Zezzos**, Alessandro, italienischer Maler, Professor, geb. im Febr. 1848 in Venedig, Schüler von Molmenti daselbst, weitergebildet durch Studienaufenthalte in München, Paris und London, thätig in Venedig. Er ist ein vortrefflicher Figurenmaler in Oel- und Aquarelltechnik.

1703. **Ziegler**, Karl, Maler, geb. am 7. Dezbr. 1866 in Schäßburg in Siebenbürgen, ausgebildet auf der Berliner Akademie unter Wold. Friedrich, Hugo Vogel und A. von Werner, thätig in Berlin. Oefter unternahm er Studienreisen in seine Heimat und verarbeitete solch heimische Motive in seinen Bildern, aber mehr das Figürliche als das rein Landschaftliche lockt ihn zur Darstellung. Er ist ein geschätzter Porträtmaler von ausgeprägter Originalität.

1704. **Zimmermann**, Ernst, Maler, geb. 24. April 1852 in München, wo er unter Wilhelm Diez studierte und, nach mannigfachem Aufenthalte in Holland, Belgien, Oberitalien, Wien und Paris, jetzt lebt. Z.s Gebiet ist das Genre, Stillleben und Porträt, besonders haben ihn aber seine tief innerlich aufgefaßten biblischen Gegenstände bekannt gemacht. In den Genrebildern offenbart sich sein in meisterlicher Technik redender Kolorismus, gepaart mit großer Liebenswürdigkeit der Empfindung.

1705. **Zorn**, Anders, Maler und Radierer, geb. 18. Februar 1860 in Mora (Schweden), besuchte die Akademie zuerst in der Absicht, Bildhauer zu werden, wandte sich dann bald der Malerei zu. Schon mit 20 Jahren unternahm er selbständige Studienreisen nach Spanien, Italien und London, bereiste auch Amerika und Afrika. Jetzt hält er sich meist in Paris auf, wo das Musée de Luxembourg eines seiner italienischen Straßenbilder beherbergt.

1706. **Zügel**, Heinrich, Maler, geb. 22. Oktober 1850 in Murrhardt (Württemberg), studierte bei Prof. Hölder in Schw. Hall, später an der Kunstschule in Stuttgart, lebte längere Zeit in Paris, reiste in Holland und Belgien und lebt jetzt in München, wo er als Professor an der Kgl. Akademie eine erfolgreiche Lehrthätigkeit entfaltet. Z. ist einer der hervorragendsten der jetzt lebenden Tiermaler, seine lebensgroßen Rinder, Schafe und Hunde sind in ihrer eminenten, lebensvollen Charakteristik fast Porträts zu nennen.

1707. **Ritter von Zumbusch**, Caspar Clemens, Bildhauer, Professor und Rektor der Akademie der bildenden Künste in Wien, geb. am 23. November 1830 in Herzebrock in Westfalen, Schüler von Halbig in München, seit 1873 nach Wien berufen und dort als Professor der Akad. thätig. Seinen ersten großen Erfolg hatte er 1867 mit dem Entwurf für das Denkmal König Maximilians II. in München. Seitdem hat er seine Kunst fast ununterbrochen der Schöpfung öffentlicher Denkmäler gewidmet.

1708. **Zumbusch**, Ludwig von, Maler, geb. 17. Juli 1861 in München, studierte daselbst bei Lindenschmit und bei Bouguereau und Tony Robert-Fleury in Paris, reiste nach Italien, Athen und Konstantinopel, lebt in München. v. Z.s Phantasie liebt es besonders, sich in die traumhafte Stimmung des Walddämmerns zu versenken, das er zuweilen mit den Fabelwesen der deutschen Märchenpoesie geheimnisvoll zu beleben weiß.

Zeittafeln

von

Oskar Fischel.

Bei der Benützung wird gebeten, diesen eingeschlagenen Streifen aufzuklappen.

Zeit- und Kulturgeschichte	Architektur	Skulptur	Malerei
4. Jahrtausend — ca. 2200 das alte Reich von Aegypten. 3. Jahrt. Babylon. ca. 2200—1600 das mittlere Reich.	Pyramiden bei Memphis (Cheopspyramide von Giseh) — Privatgräber (Mastabas). Freigräber in Abydos, Felsengräber von Beni-Hassan, Obelisken von Heliopolis und Karnak.	Die Sphynx bei Giseh, Statuen des Chefren, der Schreiber im Louvre, der sog. „Dorfschulze" (Holz) — Sarkophage in Hausform. Statuen des Rahotep und der Nofret in Kairo. Sarkophage in Mumienform.	Darstellungen des täglichen Lebens in den Felsengräbern.
ca. 1600—950 das neue Reich. ca. 15. Jahrh. Ramses II der Große.	Tempel in Theben, Karnak, Luksor, Medinet Abu, Grottentempel zu Ipsambul.	**Kolossalstatuen:** Memnonsäule und sitzende Statuen in Ipsambul — Reliefs mit den Thaten Ramses II in Luksor und Karnak.	Porträt des Amenophis und seiner Mutter, Berlin. Papyrusbilder.
2. Jahrt. Mykenische Kultur. X.—XII. Jahrh. Die Homerischen Gedichte. ca. 1000 König David u. Salomon.	Burg von Tiryns. Schacht- und Kuppelgräber **in** Mykenae, Troja 6. Schicht. Salomonischer Tempelbau.	Steinrelief am Löwenthor. Metallarbeiten in Bronze und Edelmetallen: goldene Totenmasken, Dolchklingen, Tierköpfe, Becher von Vaphio.	Wandmalerei dekorativ und figürlich. Wandbekleidung mit farbigen Alabasterplatten.
XI.—VII. Jahrh. Assyrisches Reich.	Paläste in Nimrud, Bauten in Khorsabad.	Assyrische Königsstatuen und Reliefs.	Glasierte Thonfliesen.
IX. Jahrh. Lykurgos. VII.—VI. Jahrh. Zeitalter der Tyrannis in Griechenland. ca. 600 Solon. — Sappho, Stesichoros. 560 Peisistratos. 529 Kyros fällt gegen die Skythenkönigin Tomiris. 529—485 Cambyses und Dareios. ca. 520 Buddha. 510 Hippias vertrieben. 509 Rom Republik.	VII. Jahrh. **Erste griechische Tempel dorischen Stils:** Syrakus, Selinunt, Paestum, Korinth, Aegina; **ionisch:** Artemision in Ephesus, Heraion in Samos.	Plastischer Schmuck an Giebeln und Metopen (Marmor). — Standbilder (Bronzeguß).	VI. Jahrh. Schwarzfigurige Vasenmalerei. Bemalte Thonsarkophage aus Klazomenae. Emailbilder auf Ziegeln als Wandschmuck der persischen Paläste. Ende des VI. Jahrhts. Beginn der rotfigurigen Vasenmalerei.
490 Schlacht bei Marathon. 480 Schlacht bei Salamis. — Sieg der sizilischen Griechen über die Carthager bei Himera. — Simonides, Pindar.	Dorische Tempel: Girgenti; Paestum; Olympia, Zeustempel; Athen: Parthenon, Theseion, Propyläen; Phigalia. Jonische: Athen, Erechtheion.	Grabstelen ca. 500. Bemalte Thonsarkophage aus Etrurien. Die aeginetischen Giebelfiguren in München.	VI.—IV. Jahrh. Etruskische Wandmalerei in Gräbern, Gravierungen auf Spiegeln und Cisten.

552—436 Aeschylos.		Die Metopen des Heraion von Selinus in Palermo.	
496—405 Sophokles.		Skulpturen am Zeustempel in Olympia 457 voll. Myron.	Polygnot, bis gegen Mitte V. Jahrhs.
480—400 Euripides. 451 Decemvirn in Rom. 429 Perikles †.	434 Parthenon vollendet.	Phidias: Zeus von Olympia, Goldelfenbeinbild der Athena, Giebel-Metopen und Fries des Parthenon.	Weißgrundige Vasenmalerei.
431—404 Der peloponnesische Krieg.	Jonischer Stil in Attika (neben dem Dorischen): Niketempelchen, Erechtheion.	Balustrade des Niketempels.	Anfang IV. Jahrhs. Enkaustik (Malerei mit Wachsfarben. Zeuxis 397 ca.
400 Xenophons Rückzug. 399 Sokrates verurteilt. 390 Die Gallier in Rom. 371 Schlacht bei Leuktra, Hegemonie Thebens. 362 Schlacht bei Mantinaea, Epaminondas †.		ca. 420 Polyklet von Sikyon vorw. Erzgießer: Doryphoros, Diadumenos, verwundete Amazone. Nereidenmonument von Xanthos und Nike des Paionios. Attische Grabreliefs.	Parrhasios.
359—336 König Philipp von Macedonien. 351, 344, 341 Demosthenes' philippische Reden. 347 Plato †. 338 Schlacht bei Chäronea.	ca. 350 Mausoleum in Halikarnaß (ionisch).	Porträtkunst: Statuen des Sophokles, Demosthenes, Menippos, Büste des Homer, Athletenstatuen. Skopas: kalydonische Jagd in Tegea.	
343—ca. 304 Kämpfe Roms mit Samnitern und Latinern. 336—323 Alexander der Große. 323 Die ptolemäische Dynastie in Aegypten gegründet. 322 Aristoteles †. — Demosthenes †.	ca. 334 **Corinthischer Stil** beg. mit Lysikrates-Denkmal. 333 Alexandria gegründet.	Praxiteles ca. 364 Hermes in Olympia, Apollo Sauroktonos, Aphrodite von Knidos. Lysippos, Bronzebildner, Apoxyomenos (der Schaber), Herakles, Portätstatuen Alexanders d. Gr.	Apelles. Unteritalische Vasenbilder. Mosaiken und Wandmalerei.
312 Syrien unter den Seleukiden. 282—272 Krieg der Römer gegen Tarent.	312 Via Appia gebaut.	306 Die Nike von Samothrake. 298 ca. Scipionensarkophag.	
277—146 Makedonien unter den Antigoniden. 264—241 Der erste punische Krieg.	ca. 280 Rundbau der Arsinoe auf Samothrake.	Farbige Thonfiguren aus Tanagra.	

225—222 Gallia cisalpina unterworfen.			
218—201 Der zweite punische Krieg (Hannibal). 184 Der Komödiendichter Plautus †. 183 Hannibal u. Scipio Africanus ††.	197 Ausbau der Burg Pergamon unter Eumenes II.	ca. 220 Weihgeschenk Attalos I von Pergamon (Sterbender Gallier). ca. 180 Zeusaltar in Pergamon mit dem Gigantenkampf.	
167 Der griechische Geschichtsschreiber Polybios als Gefangener in Rom. 167—130 Kämpfe der Makkabäer. 159 Terentius †. 146 Carthago zerstört. — Corinth genommen.		II. Jahrh. Rhodische Bildnerschule: Laokoon, Farnes. Stier, Venus v. Milo, Ariadne. Viele griechische Bildwerke kommen nach Rom.	
133 Attalos III von Pergamon hinterläßt sein Reich an Rom. 133—121 Gracchische Unruhen. 113—101 Krieg mit Cimbern und Teutonen. 91—88 Der Bundesgenossenkrieg. 88—81 Kriege mit Mithridates.	Nachahmung griechischer Bauformen in Italien besonders des korinth. Stils (Kompositkapitäl); Verwendung der drei Ordnungen nebeneinander, Stockwerksbauten.	Zahlreiche Marmorkopien nach griechischen Originalen (auch nach Bronzen).	
88—82 Bürgerkrieg zwischen Marius und Sulla. 86 Marius †. 82—79 Sullas Diktatur. 78—67 Seeräuberkrieg.	78 Das Tabularium (Archiv) am Kapitol. sog. Tempel der Fortuna Virilis (ionisch). Der Turm der Winde (Horologium) in Athen.	Römische Porträtskulptur.	Dekorative Wandmalerei: Beispiele in Pompeji: Nachahmung farbiger Marmorinkrustation, Wandbilder und Scheinarchitektur gemischt; perspektivische Durchblicke.
73—71 Fechterkrieg, Spartakus. 74—64 Der letzte Krieg mit Mythridates. 44 Caesar ermordet. 31—14 n. Chr. C. Julius Cäsar Octavianus Augustus. 19 v. Chr. Virgilius †. 8 v. Chr. Horaz †. 9 n. Chr. Schlacht im Teutoburger Wald.	Vielseitige Aufgaben der Architektur im römischen Kaiserreich: Tempel: Rom, Pantheon; Pola; Nîmes; Spalato; Baalbeck. Kaiserfora. Palastbauten: Palatin. Villen. Privathäuser: Pompeji. Säulenhallen: Porticus der Octavia.	Stuckverzierung der Innenräume: Häuser und Bäder in Pompeji, Haus bei der Farnesina, Grab von Via Latina. Porträts: Statue des Augustus, sitzende Agrippina, sog. Clythia, Denkmal Marc Aurels.	

14—37 n. Chr. Tiberius. 17 n. Chr. Ovid, Livius ††. 54—68 Nero, Brand Roms.	Grabmäler: Cäcilia Metella, Cestiuspyramide, Kolumbarien, Denkmal der Julier bei St. Remy. Theater: Amphitheater Pompeji, 55 v. Chr., Kolosseum 80 n. Chr., Marcellustheater 13 v. Chr., Theater in Orange.		Mosaikböden: Historische Scenen (Alexanderschlacht, Neapel); Genre: Tiere (Tauben: Capitol), Stillleben, Ornamente.
69—79 Vespasianus. 70 Zerstörung Jerusalems. 79—81 Titus. 79 Pompeji und Herculaneum verschüttet. 98—117 Trajan. 117 Tacitus †.	Wasserleitungen: Aquädukte zu Nîmes, Aqua Claudia Rom, Exedra in Olympia. Triumphbögen in Italien: Rom: Titusbogen, Septimius Severus, Konstantins; Benevent, Rimini. In Frankreich: St. Remy: Orange. In Deutschland: Trier, Porta nigra.	Antinousbildnisse unter Hadrian. Statuen und Reliefs der Triumphbögen.	
117—138 Hadrian. — Biograph Plutarch, Kunstbeschreiber Pausanias. 161—180 Marcus Aurelius Antoninus.	Ehrensäulen: Trajanssäule 113, Marc Aurelsäule. Thermen: Caracalla 212, Diocletiansthermen.	Sarkophage mit Mythen und Scenen des täglichen Lebens.	Dekorative und allegorisch-symbolische Gemälde in den Katakomben.
211—217 Caracalla.	Basiliken: Konstantins am Forum.		
284—305 Diocletian.		Mithrasreliefs, besonders am Rhein.	
306—337 Constantin d. Gr. 312 Ende der Christenverfolgungen (seit 100 ca.).	**Alt-Christliche Baukunst.** Seit I. bis Anfang IV. Jahrhs. Katakomben.	273 Aeltester christlicher Sarkophag.	
325 Konzil zu Nicäa. 375 Völkerwanderung beginnt. 379—395 Theodosius d. Gr.	IV.—VII. Jahrh. Altchristliche Basiliken: In Rom: IV. Jahrh. Peter und Paulskirche, beide zerstört, S. Giovanni in Laterano, S. Pudenziana, S. Maria Maggiore, S. Sabina, S. Lorenzo Fuori, S. Clemente, S. Agnese.	IV.—VII. Jahrh. Sarkophagreliefs in Italien und Südfrankreich. Reliefs an Elfenbeinarbeiten: Diptychen, Büchsen, Kästchen, Stühlen.	IV—VII. Jahrh. Mosaikschmuck der Kirchen: Wände, Kuppeln, Apsiden, Fassaden. In Rom: S. Sabina ca. 400, S. Pudenziana IV. Jahrh., S. Maria Maggiore V. Jahrh., S. Paolo, S.S. Cosma u. Damiano VI. Jhrh., S. Agnese VII. Jahrh., S. Prassede IX. Jahrh., S. Cecilia IX. Jahrh., Navicella IX. Jahrh.

	Ghassanidische Basiliken in Haurân (Syrien): Kirchen von von Turmanin und Qualb-Luzeh.		
404 Ravenna Residenz der oströmischen Herrscher. 410 Alarich †. 420 Der hl. Hieronymus †.	Oströmische Baukunst: Basiliken in Ravenna: S. Apollinare nuovo, S. Apollinare in Classe — Central- u. Kuppelbauten: Grabkirchen: S. Costanza, Rom 354, Grabkapelle der Galla Placidia in Ravenna, Grabmal Theoderichs 526 —, Taufkirchen (Baptisterien): S. Giovanni in Laterano, Rom; S. Giovanni in Fonte, Ravenna.		In Ravenna: Baptisterium der Orthodoxen ca. 425, Grabmal der Galla Placidia, S. Apollinare nuovo, S. Vitale. IV. Jahrh. Beginn der Buchmalerei: Vatikanischer Vergil, Wiener Genesis VI. Jahrh., Josuahrolle im Vatikan.
430 Der hl. Augustinus †. 451 Attilas Niederlage a. d. katalonischen Gefilden. 488—526 Theodorich d. Gr. 527—565 Justinian d. Gr. 553 Westgothen von Narses besiegt.		ca. 550 Bischofsstuhl des Maximinian im Dom zu Ravenna. VI. Jahrh. Säulen am Ciborium in S. Marco, Venedig.	
568—774 Longobardenreich. 590—604 Papst Gregor d. Gr. 632 Muhammed †. 669 Araber in Sizilien. 697 Die Inseln Venedigs unter dem ersten Dogen vereint.	Oströmische Rundkirchen: Konstantinopel, S. Sergius, Sophienkirche 530 ca., S. Vitale in Ravenna 547.	Longobardische Skulptur: sog. Schatz der Theodelinde, Monza um 600; Cividale, Peltrudiskirche: Stuckstatuen und Grabsteine ca. 760.	Seit VII. Jahrh. Irische Miniaturen Seit VII. Jahrh. Eindringen der byzantin. Kunst in Rom, Mosaiken in S. Agnese, S. Teodoro und S. Giovanni Venanzio beim Lateran.
711 Die Araber in Spanien. 714—741 Karl Martell. 732 Niederlage der Araber bei Tours und Poitiers. 719—754 Bonifatius, Apostel der Deutschen. 726—842 Bilderstreit. 750—1258 Das Abassidenreich. 752—768 Pipin der Kleine.	**Islamitische Bauten** in Palästina: Der Felsendom in Jerusalem (VII. Jahrh. wahrscheinl.), Aegypten: Amrummoschee in Kairo, Spanien: Moschee von Cordova (VIII. Jahrh. beg.), Persien und Indien. Herrschaft der **byzantinischen Architektur** in Süd-Italien, Sizilien und Venedig.		Seit dem VIII. Jahrh. Verfall. Unter den ersten Karolingern kurzes Aufblühen der römischen Malerei, im X. Jahrh. völliger Verfall. Im Norden karolingische Miniaturmalerei; Wandmalereien meist verloren.

768—814 Karl d. Gr.

814—840 Ludwig der Fromme.
842 Kaiserin Theodora führt den Bilderdienst wieder ein.
843 Vertrag von Verdun.

881—887 Karl d. Dicke.
887—899 Arnulf von Kärnten.
899—911 Ludwig das Kind.
918—936 Heinrich I.
936—973 Otto I. d. Gr.
973—983 Otto II.
983—1002 Otto III.
984 Hroswitha von Gandersheim †.
997 Adalbert von Prag in Preußen †.
1002—1024 Heinrich II.
1024—1039 Konrad II.

1039—1056 Heinrich III.

1056—1106 Heinrich IV.
1066 Die Normannen in England.

1073—1085 Papst Gregor VII.
1084 Robert Guiscard in Rom.

1096 Konzil zu Clermont; der erste Kreuzzug.

1098 Cistercienserorden gegründet.

1106—1125 Heinrich V.

Karls d. Gr. Bauten in Aachen: Münster und Palast, Paläste Ingelheim und Nymwegen, Einhards Basilika bei Michelstadt, Seligenstadt, Fulda.
ca. 820 Plan von St. Gallen.

XI. Jahrh. **Romanischer Stil.**
Deutschland: Gernrode, Stiftskirche; Hildesheim, St. Michael und St. Godehard; Paulinzelle; Dome zu Speyer, Mainz, Worms, Bamberg, Trier, Limburg a. L.; Laach, Abteikirche; Münster und Soest: Dome. — Norddeutschland: Backsteinbau: Tangermünde. — Skandinavischer Holzbau: Kirche aus Wang bei Drontheim.

Frankreich: St. Trophime in Arles, St. Gilles, Klosterkirche Vaison, Clermont-Ferrand (Auvergne), Perigueux, St. Front; Poitiers, Notre Dame; Caen.

England: sog. normännischer Stil: St. Johns Chapel im Tower, London; Kathedralen von Ely und Peterborough.

Karolingische Elfenbeinschnitzereien: Buchdeckel.
Bronzeguß: Statuette Karls d. Gr., Thüren und Gitter in Aachen.

853 Antependium in S. Ambrogio, Mailand (Silber, Goldblechrelief und Gemmen).
IX. und X. Jahrh. Byzantinische Elfenbeinarbeiten: Kästchen und Triptychen.
Blüte der Metallbearbeitung unter Bischof Bernward von Hildesheim 993—1022.
1022 Bernwardsäule in Hildesheim, Leuchter in der Maria Magdalenakirche ebenda.
Bronzethüren mit Reliefs: Hildesheim 1055, Dom in Augsburg.
Bronzethüren mit Niello: Amalfi, Salerno, Montecassino, S. Paolo fuori in Rom.
Bronzene Grabplatten: Merseburg, Rud. v. Schwaben 1080.

Phantastisch-ornamentaler Schmuck der Architektur: Regensburg: Portal der Schottenkirche; Freising, Säulen im Dom.
1112 bronzenes Taufbecken im Dom in Lüttich; 1115 Relief der Externsteine bei Lippe. ca. 1100 Aufschwung der Plastik in Modena.
1100—1330 Die Cosmaten thätig als Bildhauer, Architekten und Mosaicisten, ähnlich Vassallettus ca. 1180—1263.

IX. und X. Jahrh. Byzantinische Miniaturmalerei: Manuskript der Predigten des Gregor von Nazianz in Paris, Psalter, Bibelfragment und Jesaiaskommentar im Vatikan.
Byzantinische Emailarbeiten: Pala d'oro, S. Marco in Venedig, X. bis XI. Jahrh. beginnend.
Miniaturmalerei: Codex aureus in Paris, Evangeliar aus Echternach in Gotha, Missale Heinrichs II in München.
Romanische Monumentalmalerei: Fresken in St. Georg z. Oberzell auf Reichenau XI. Jahrh., S. Angelo i. Formis b. Capua 1075.
Ende des XI. Jahrh. Aufschwung der Malerei in Rom: S. Clemente, Unterkirche.

Glasmalerei: Fenster im Augsburger Dom, Mitte XI. Jahrh.
Teppich von Bayeux ca. 1066.

Mosaikmalerei i. Süditalien: Palermo, Cap. Palatina 1132, Martorana 1134; Cefalu, Dom 1148.

1115—1150 Der hl. Bernhard von Clairvaux. 1138—1152 Konrad III. 1147—1149 Der zweite Kreuzzug. 1152—1190 Friedrich Barbarossa. 1189 Der dritte Kreuzzug. 1190—1197 Heinrich VI. 1195 Heinrich der Löwe †. 1198—1208 Philipp von Schwaben — Otto IV.	Spanien: Avila, S. Vicente; Segovia, S. Millan; Santiago de Compostella; Salamanca, alte Kathedrale. — Maurische Bauten in Sevilla, Kathedrale (als Moschee, 1171), Giralda 1195. Italien: Venedig: S. Marco; Profanbauten: Fondago bei Turchi; Mailand, S. Ambrogio; Verona, S. Zeno; Modena, Dom; Pisa, Dom, Campanile, Baptisterium; Lucca, S. Martino u. S. Michele; Florenz, Baptisterium, S. Miniato; Rom, Kreuzgänge: Lateran und S. Paolo fuori. Unteritalien: Dome von Salerno, Bari, Troja.	ca. 1100 in Italien: Aufnahme antiker Elemente in die ornamentalen Formen (Ciboriengebälke). XII. Jahrh. Frankreich: Plastischer Schmuck: Skulpturen am Kreuzgang zu Moissac; Fassaden und Portale: St. Gilles zu Arles; Chartres, Kathedrale, Westportal (frühgotisch); St. Denis; Bourges. 1166 Bronzener Löwe in Braunschweig. 1172 Monreale, Kapitelle im Kreuzgang des Doms.	Monumentalmalerei in Deutschland: Schwarzrheindorf 1151; Soest, St. Maria zur Höhe, Hocheppan; Brauweiler, Boppard; bemalte Holzdecken: Hildesheim, St. Michael; Metz, Kapitelsaal. Miniaturmalerei: Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg 1175. Emailmalerei: Altaraufsatz Klosterneuburg bei Wien 1181.
1204 Konstantinopel von den Venetianern (Dandolo) erobert. 1204—1261 Das lateinische Kaisertum. 1208 Stiftung des Franciskanerordens, 1221 der hl. Franciskus †.	Normannische Baukunst in Sicilien: Palermo, Cap. Palatina; Monreale, Dom; Cefalu, Dom. Profanbau: Schlösser u. Burgen: Dankwarderode, Goslar, Gelnhausen, Wartburg, Chillon.	XII. Jahrh. Skulpturschmuck: Pisa, Dom und Baptisterium. ca. 1200 Benedetto Antelami in Parma. Reliefs an S. Martino in Lucca. XII./XIII. Jahrh. Kanzeln, Ambonen, Osterkerzen: Salerno, Ravello, Sessa.	Seit XIII. Jahrh. Mosaikfliesen an islamitischen Bauten.
1208—1229 Die Albigenserkriege. 1215 Magna Charta. 1215—1250 Friedrich II. 1216 Der Dominikanerorden gestiftet. 1221 Der hl. Dominikus †. — Der hl. Franciskus †. 1223—1270 Ludwig IX der Heilige von Frankreich. 1230—1283 Unterwerfung Preußens durch den deutschen Orden. 1230 ca. Walther von der Vogelweide. — Gottfried von Straßburg.	**Gotischer Stil.** Frankreich: Frühgotik seit 1140: St. Denis; Kathedrale von Laon; Notre Dame, Paris. — Hochgotik: Kathedralen von Chartres, Reims, Amiens; Ste. Chapelle in Paris. England Ende des XII. u. XII. Jahrh. Early English, Kathedralen: Wells, Ely, Lichfield, Westminster, Salesbury, Lincoln. — Capitelhäuser.	XIII. Jahrh. Italien: antikisierende Richtung im Süden: Marmorbüsten in Ravello, Capua; Goldmünze Friedrich II (Augustalen); Rom: Bronzene Petrusstatue, Arbeiten der Cosmaten. Pisa: Niccolo Pisano 1206—1280 u. Giovanni Pisano 1250—1328 ca.: Pisa, Pistoja und Siena, Kanzeln. Anfang XIII. Jahrh. Französische Plastik an den Kathedralen: Notre Dame in Paris, Chartres (Nord- und Südportal), Amiens, Laon, Reims.	XIII. Jahrh. Deutsche Wandmalerei: Brixen, Collegiatkirche; Braunschweig, Dom; Worms, St. Martin; Ramersdorf bei Bonn: Brandenburg, Dom; Schloß Runkelstein bei Bozen.

1250 ca. Die Sorbonne gestiftet. 1260 ca. Ausbreitung des Buddhismus in Ostasien. 1268 Konradin hingerichtet.	XIII. u. XIV. Jahrh. Decorated Style: Kathedralen: York, Exeter, Lichfield. Deutschland: Trier, Liebfrauenkirche; Marburg, Elisabethkirche; Freiburg, Münster; Straßburg ca. 1230; (Erwin v. Steinbach 1318 †); Köln, Dom; Ulm, Münster; Wien, St. Stephan. Nordischer Backsteinbau: Kirchen in Brandenburg, Tangermünde, Frauenburg, Danzig, Lübeck.	— Blüte der deutschen Plastik besonders in Sachsen: Altar und Kanzel in Wechselburg; Freiberg, goldene Pforte; Naumburg, Stifterstatuen; Bamberg, Chorschranken u. Portalfiguren; Straßburg, Kirche und Synagoge am Südportal des Münsters.	Glasmalerei: Straßburg, Münster; Augsburg, Dom; Paris, Ste. Chapelle.
1271—1295 Marco Polo in China. 1273—1291 Rudolf von Habsburg. 1278 Ottokar von Böhmen †.	Profanbau: Die Marienburg. Spanien: Kathedralen von Burgos, Toledo, Leon (1227); Portugal: Batalha.	Mitte XIII.|XIV. Jahrh. Die Fassadenfiguren in Straßburg, Freiburg, Köln. — Grabdenkmäler: Mainz, Marburg, Frankfurt.	
1274 Thomas von Aquino und Bonaventura †. 1265—1321 Dante.	XIII.—XV. Jahrh. Blüte der maurischen Architektur in Spanien: Granada, Alhambra. Italien: Franziskanerkirchen: Assisi; Venedig, Frari und S. Giovanni e Paolo; Siena, S. Francesco; Florenz, S. Croce.		Fliesenmosaik (Azulejos) an spanisch-maurischen Bauten.
1282 Sicilianische Vesper. 1285—1314 Philipp der Schöne von Frankreich. 1291 Akkon von den Mameluken erobert, Palästina von den Christen verlassen. 1294 Roger Baco †.	Dominikanerkirchen: Florenz, S. Maria Novella; Rom, S. Maria sopra Minerva. Dome von Florenz (Arnolfo di Cambio 1232—1301), Siena, Orvieto.	Giotto 1267—1337: Florenz, Padua, Assisi, Rom, Neapel.	1240 ca.—1302 Giovanni Cimabue: Madonna in S. Maria Novella, Florenz.
ca. 1290—1321 Dantes Divina Commedia.	Campanile des Doms in Florenz.	Reliefschmuck am Campanile in Florenz.	Fresken in Padua, Mad. dell' Arena; Assisi, S. Francesco; Florenz, S. Croce.
1308 Duns Scotus.			

1309–1376 Die Päpste in Avignon. 1309–1313 Heinrich VII von Luxemburg. 1309 Die Schweizer Waldstätte bestätigt. 1314–1347 Ludwig der Bayer.	Profanbau; Italien: Stadthäuser: Siena, Pal. publico; Florenz, Pal. Vecchio; Bologna, Perugia, Venedig, Dogenpalast. Privatpaläste: Verona; Florenz, Pal. Davanzati u. Pal. Quaratesi; Siena, Pal. Saraceni; Venedig, Pal. Pisani, Pal. Barbaro.	Andrea Pisano 1273–1348: Bronzereliefs an der Südthüre des Baptisteriums zu Florenz. Andrea Orcagna 1329–1368: Tabernakel in Orsanmichele, Florenz.	Schule von Siena: Tafelbilder von Duccio 1285–1339 (?) und Pietro Lorenzetti; Fresken im Pal. Publico von Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti († ca. 1348).
	Hallen: Florenz, Loggia dei Lanzi, Bigallo. Schlösser: Kastelle in Mailand, Mantua, Ferrara.	Sienesische Bildhauer: Fassadenreliefs am Dom in Orvieto (Lor. Maitani).	Böhmen unter Karl IV: Theoderich von Prag, Thomas von Modena.
1347–1378 Karl IV.	Türme: Bologna; S. Gimignano.	XIV. Jahrh. Verona: Gräber der Scaliger. — Bologna: Professorengräber.	
1348 Des Florentiners Villani Chronik. 1349–1350 Der schwarze Tod, Judenverfolgungen, Geißler. 1354 Rienzi †.	Frankreich: **Spätgotik (flamboyant):** Alby, Kathedr.; Troyes, Ste. Madelaine.	II. Hälfte des XIV. Jahrhs.: Deutsche Grabmäler: Frankfurt, Günther von Schwarzburg; Mainz, Erzbischofsgräber.	Nachfolger Giottos ca. 1340: Pisa, Campo Santo: Jüngstes Gericht, Triumph des Todes. Florenz: Andrea Orcagna: Paradies in S. Maria Novella.
1363 Philipp der Kühne, Herzog von Burgund.	Profanbau: Avignon, Pal. der Päpste; Schloß Pierrefonds; Bourges, Haus des Jacques Coeur; Paris; Hôtel Clugny. — Stadtbefestigungen: Carcassonne.	1373 Reiterstandbild des St. Georg in Prag.	Florenz: Spanische Kapelle (bei S. Maria Novella): Allegorien der Dominikanerlehre.
1374 Petrarca. 1375 Boccaccio.	Niederlande: Rathäuser, Hallen, Beffrois: Tournay, Gent, Ypern, Brügge.	Ende XIV. Jahrh. Venedig: die Massegne: Wandgräber in S. Giov. e Paolo und den Frari; Capitelle am Dogenpalast. Neapel: Gräber in S. Chiara (König Robert); S. Giovanni a Carbonara; Salerno, Dom.	Padua: Santo und Cap. d. S. Giorgio: Fresken um 1376 von Altichieri da Zevio und Jacopo d'Avanzo. Deutschland: Köln ca. 1380: Meister Wilhelm. Miniaturmalerei in Frankreich und Burgund (bes. für den Herzog von Berry 1340–1416).
1380 Die hl. Catharina von Siena. 1384 Wiclif in Oxford †. 1386 Schlacht bei Sempach. 1390 Nürnberger Papiermühle. 1399–1461 Das Haus Lancaster in England. 1405 Timur Lenk (Tamerlan) †.	England: Seit 1330 ca.: Perpendicular Style: Gloucester, Abteikirche; Oxford, New College. — Windsor, St. Georgs-Kapelle; Westminster, Kapelle Heinrichs VII. — Hallen, Holzdecken.		

1410–1437 Kaiser Sigismund. 1414–1418 Konzil zu Konstanz. 1415 Hus verbrannt.	**Frührenaissance:** Florenz: Filippo Brunelleschi, Architekt u. Bildhauer 1377–1446: Domkuppel, S. Lorenzo, Pal. Pitti.	**Frührenaissance:** Florenz 1401: Konkurrenz um die II. Thüre des Baptisteriums: Brunelleschi und Lorenzo Ghiberti 1378–1455: Bronzegießer: Baptisteriumthüren.	**Frührenaissance:** Florenz: vorwiegend Freskomaler: Masolino 1383–1440 (?) und Masaccio 1401–1428: Florenz, Cap. Brancacci.
1417–1433 Papst Martin V. 1419–1435 Hussitenkriege.	Michelozzo, Architekt und Bildhauer 1396–1472: Florenz, Venedig, Mailand, Neapel.	Donatello 1386–1466: Florenz, Rom, Padua: Propheten am Campanile, St. Georg, Judith, David in Florenz; Reiterstatue des Gattamellata und Altar in Padua.	Fra Angelico da Fiesole 1387–1455: Florenz, S. Marco; Orvieto; Rom, Vatikan, auch Altäre.
1429 Jeanne d'Arc erobert Orleans. 1431–1443 Baseler Konzil. 1431–1447 Papst Eugen IV Condolmier.	Leone Battista Alberti, Architekt und Theoretiker 1404–1472: Florenz, Rom, Rimini, Mantua. Guiliano da Majano 1432–1490.	Luca della Robbia 1399–1482: Marmorarbeiten; glasierte Terracottareliefs, vorwiegend Madonnen; Andrea 1437–1528, Giovanni della Robbia 1469–1529.	Fra Filippo Lippi ca. 1406–1469: Prato, Spoleto, Florenz, auch Altäre. Benozzo Gozzoli 1420–1497: Florenz, Pisa, S. Gimignano.
1434 Cosimo de' Medici Beherrscher von Florenz. 1440–1493 Kaiser Friedrich III.	Bernardo Rossellino, auch Bildhauer, 1409–1464.		
1442 Das Haus Arragon in Neapel (Alfons I und Ferdinand I). 1443–1509 Giovanni Bentivoglio in Bologna. 1444–1478 Ludovico III Gonzaga in Mantua.	Giuliano 1445–1616 und Antonio da San Gallo 1455–1534.	Siena: Jacopo della Quercia 1374–1438: Brunnen in Siena, Grabmäler in Lucca, Portal S. Petronio in Bologna.	Die ersten Bücher mit Holzschnitten (Blockbücher).
1444–1482 Federigo von Montefeltro in Urbino. 1447–1455 Papst Nicolaus V gründet die vatikanische Bibliothek. 1450 Francesco Sforza, Herzog von Mailand.		Niederlande um 1400: Claus Sluter: Dijon, Mosesbrunnen, Grab Philipps des Kühnen.	Niederlande: Oelmalerei: Die van Eyck: Hubert † 1426, Gent; Jan ca. 1396–1441, Antwerpen, Portugal, Brügge; der Genter Altar 1432 vollendet, Madonnen, Porträts. Rogier van d. Weyden: 1400 ca. –1464, Tournay, Italien, Brüssel.

1453 Mahomet II erobert Konstantinopel. — Griechische Gelehrte in Florenz. 1458—1464 Pius II (Enea Silvio Piccolomini).	Paläste: Florenz: Pal. Pitti, Rucellai, Strozzi, Guadagni, Riccardi-Medici; Siena: Pal. Nerucci, Pal. del Governo; Pienza: Pal. Piccolomini; Urbino: Pal. Ducale; Bologna: Pal. Fava, Pal. Bevilacqua; Ferrara: Pal. dei Diamanti.	Deutschland XV. Jahrh.: Bildschnitzerei: Altarwerke von Tiefenbronn; Rothenburg und Kreglingen (Tilman Riemenschneider); Sterzing (Hans Multscher von Ulm ca. 1427—1467); Chorgestühl: Ulm (Jörg Syrlin), Blaubeuren.	Deutschland: Stephan Lochner um 1450: Köln, Dombild.
1458—1490 Matthias Corvinus von Ungarn. 1459—1485 Krieg der roten und der weißen Rose.	Venedig: spätgotisch: Cà d'oro, Porta della Carta. Frührenaissance: Pal. Vendramin-Calergi.	Florenz: Bronzebildnerei: Antonio dell Pollajuolo 1429—1498: Grabmäler Sixtus IV u. Innocenz VIII in Rom.	Umbrien u. Marken: Perspektiviker: Piero della Francesca 1420—1492: Rimini, Arezzo, Rom, Urbino: Fresken, Tafelbilder.
1461—1483 Ludwig XI von Frankreich.	Kirchen: Basiliken: Florenz: S. Lorenzo, S. Spirito; Venedig: S. Zaccaria, S. Maria de' Miracoli.	Andrea del Verrocchio 1436—1488: David, Mediceergrab, Thomasgruppe in Florenz, Reiterdenkmal des Colleoni in Venedig.	Melozzo da Forli 1438—1494: Rom, Urbino, Loreto: Fresken, Tafelbilder. Luca Signorelli 1441—1523: Cortona, Rom, Monte Oliveto, Orvieto: Fresken und Altäre.
1464—1471 Papst Paul II Barbo. 1467 Philipp der Gute von Burgund †. 1469—1492 Lorenzo de' Medici il Magnifico. 1471—1484 Papst Sixtus IV della Rovere. 1471 Thomas a Kempis †. 1471 Borso d' Este, Herzog von Ferrara †.	Kirchen-Fassaden: Florenz, S. Maria Novella; Rimini, S. Francesco; Mantua, S. Andrea; Perugia, S. Bernardino; Pavia, Certosa.	Marmorbildner: Bernardo 1409—1464 und Antonio Rossellino 1427—ca. 1478, Desiderio da Settignano 1428—1464, Benedetto da Majano 1442—1497, Mino da Fiesole 1431—1484.	Oberitalien: Schule von Padua: Studium der Antike und der Perspektive: Andrea Mantegna 1430—1506, Padua, Mantua: Fresken, Tafelbilder, Kupferstiche. Venedig: Die Bellini: Gentile 1427 ca.—1507, Venedig, Konstantinopel; Giovanni ca. 1428—1516: vorwiegend Madonnen.
1474—1505 Ercole I d' Este. 1474—1504 Isabella von Castilien. 1474—1516 Ferdinand der Katholische.	Centralbauten: Florenz, Sakristeien von S. Lorenzo u. S. Spirito, Cap. Pazzi; Prato, Madonna delle Carceri; Mailand, S. Eustorgio.	Dekorative Aufgaben: Altäre, Tabernakel, Ciborien, Wandgräber, Kanzeln, Taufbrunnen, Porträtbüsten.	Antonello da Messina ca. 1473 in Venedig: Technik der Oelmalerei.

1484—1492 Papst Innocenz VIII Cibo. 1484—1519 Giovan Francesco III Gonzaga (Isabella d'Este † 1539). 1485—1603 Haus Tudor in England.	Hallen: Florenz, Loggia degli Innocenti; Siena, Loggia del Papa; Verona, Loggia del Consiglio.	Oberitalien: Bemalte Statuen und Gruppen von Guido Mazzoni, Modena 1450—1518.	Alvise Vivarini † 1507. Vittore Carpaccio † 1522 (?): Scuolenbilder, Ursulalegende. Cima da Conegliano † 1517: Altäre.
1492—1504 Reisen des Columbus, † 1506. 1492 Ende der maurischen Herrschaft in Granada.		Schmuck des Certosa von Giov. Ant. Amadeo 1447—1522 und Ag. Busti gen. Bambaja ca. 1480—1540.	Verona: Vittore Pisano † 1451. Ferrara: Francesco Cossa 1477: Fresken; Cosimo Tura † 1495; Ercole Roberti † 1496; Lorenzo Costa 1460—1536.
1492—1503 Papst Alexander VI Borgia.	Höfe: Florenz, Pal. Riccardi und Strozzi; Urbino, Pal. Ducale; Venedig, Dogenpalast. — Kreuzgänge.	Medaillen und Plaquetten: Vittore Pisano † 1451, Matteo de' Pasti, Sperandio † 1523. Venedig: Ant. Rizzo 1438—ca. 1598; die Lombardi: Dogengräber; Aless. Leopardi 1500 ca.: Flaggenmasten.	Bologna: Francesco Francia 1450—1517: Altäre und Fresken. Florenz: Dom. Ghirlandajo 1449 1494, vorw. Fresken: Florenz, S. Trinita, S. Maria Novella; Rom, Sixt. Kapelle; S. Gimignano.
1492 Lorenzo de' Medici il Magnifico †.	Thore: Neapel, Porta Capuana und Triumphbogen Alphons I; Perugia, Porta S. Pietro. Stadtanlagen: Pienza.	Rom: Bronzethüre an St. Peter von Filarete 1440 ca.; Altäre und Grabmäler von oberitalien. Künstlern: Giov. Dalmata, Andrea Bregno u. A. Unteritalien: Palermo: Franc. Laurana ca. 1470; Domenico Gagini † ca. 1492.	Die Pollajuoli: Antonio 1429—1498, Piero 1443—ca. 1496. Andrea del Verrocchio 1436—1488. Lorenzo di Credi 1459—1537. Sandro Botticelli 1446—1510, der Maler der Medici: Florenz, Rom: Fresken, Altäre, Mythologien, Zeichnungen zu Dante. Filippino Lippi ca. 1459—1504: Florenz, Prato, Rom: Fresken und Tafelbilder.
1493 Seeweg nach Ostindien entdeckt.			Umbrisch-Florentinische Schule: Pietro Perugino 1446—1524: Perugia, Rom, Venedig, Florenz: Fresken und Tafelbilder. Bernardino Pinturicchio 1455—1513: Rom, Spello, Siena: Fresken.
	Niederlande XV. Jahrh. Spätgotische Rathäuser: Brüssel, Löwen, Gent.	Niederlande: Brügge: Grabmal der Maria von Burgund 1495; Brügge: Pal. de Justice, Kamin.	Niederlande: Hugo van der Goes, seit 1456 Gent, † 1482.

			Hans Memling: Brügge, Ursulaschrein; Danzig, Jüngstes Gericht 1467, † 1494. Gerard David ca. 1460—1523 Brügge; Dirck Bouts † 1475 Haarlem, Löwen. Illustrierte Handschriften in Niederlanden und Frankreich (Jean Fouquet), Teppichwirkereien.
1493—1519 Kaiser Maximilan I.	Deutschland: Spätgotische Kirchen: Karlshofer und Teynkirche zu Prag. Profanbau: Rathäuser: Braunschweig, Breslau; Artushöfe; Privathäuser in Stein, Backstein, Fachwerk. Thore: Basel, Lübeck, Prenzlau.	Deutschland: Nürnberg: Adam Krafft ca. 1445—1509: Steinarbeiten: Sieben Stationen, Sakramentshäuschen. Veit Stoß ca. 1414—1526: Krakau, Nürnberg, vorwiegend Holzschnitzer: Krakauer Altar, Englischer Gruß, Rosenkranz. Tyrol: Michael Pacher ca. 1435—1502, Bildschnitzer und Maler: Altar von St. Wolfgang.	Deutschland: Martin Schongauer ca. 1450—1491 Colmar: Altäre und Kupferstiche. Bartholomäus Zeitblom ca. 1450—ca. 1517: Ulm. Michel Pacher ca. 1435—1502. Michel Wolgemut, Nürnberg 1434—1519: Altäre gemalt und geschnitzt, Holzschnitte in Büchern.
1494 Zug Karls VIII von Frankreich durch Italien. 1494 Die Medici aus Florenz vertrieben. 1495—1521 Emanuel d. Gr. von Portugal; Eroberungen der Portugiesen in Indien, Brasilien, Afrika. 1498—1515 Ludwig XII von Frankreich.	Spanien Ende XV. Jahrh.: Plateresker Styl. Portugal: Spätgotik „Manoel".	Frankreich: Grabmäler: in Rouen, Kardinal Amboise; Notre Dame de Bron, Nantes; St. Denis (Ludwig XII). Spanien: reichste plastische Dekoration der Architektur (Plateresk). Alonso Berruguete 1480—1561: Architekt und Bildhauer.	
1500 Ludovico Sforza (il Moro) aus Mailand vertrieben.	**Hochrenaissance in Italien.** Bramante 1444—1514 Mailand, S. Maria delle Grazie; Rom, S. Peter, Vatikanischer Palast.		Leonardo da Vinci 1452—1519: Florenz, Mailand, Frankreich: Abendmahl, Schlachtkarton, Porträt der Mona Lisa, viele Zeichnungen.

1503—1513 Papst Julius II della Rovere. 1505—1534 Alfonso d' Este (Lucrezia Borgia). 1508 Liga von Cambray.	Michelangelo: Florenz, S. Lorenzo; Rom, Capitol, S. Peter. Sebastiano Serlio 1475—1552 Theoretiker. Baldassare Peruzzi 1481—1537 Siena, Rom, Bologna, Carpi.	Michelangelo 1475—1564: Florenz, Bologna, Rom: Pietà, David, Grabmal Julius II, Mediceergräber.	Michelangelo: vorwiegend Fresken: Rom: Sixtin. Kapelle, Decke und Jüngstes Gericht; viele Zeichnungen. Fra Bartolommeo 1475—1517: vorwiegend große Altäre.
1509—1547 Heinrich VIII von England. 1511 Luther in Rom. 1513—1521 Papst Leo X Medici. 1515—1547 Franz I von Frankreich.	Antonio da Sangallo d. J. 1483—1546: Rom. Raphael 148 —1520: Florenz, Rom. Jacopo Sansovino 1486—1570: Rom, Venedig. Michele Sanmicheli 1484—1559 Verona, Venedig. Vignola (Giac. Barozzi) 1507—1573: Theoretiker: Bologna, Montepulciano, Piacenza, Rom, Caprarola.	Andrea Sansovino 1460—1529: Florenz, Taufe Christi; Rom, Prälatengräber; Loreto, Reliefs der Santa Casa. Pietro Torrigiano 1470—1522: Florenz, Madrid, London: Grabmal Heinrichs VII von England in der Westminster Abtei.	Andrea del Sarto 1486—1531: Florenz, Frankreich: Fresken, Altäre und Porträts. Raphael 1483—1520: Urbino, Perugia, Florenz, Rom: Altäre, Madonnen, Porträts, Fresken im Vatikan, Teppichkartons, Deckenbilder der Farnesina. Schüler: Giulio Romano 1492—1546: Rom, Mantua; Perino del Vaga 1499—1547: Rom, Genua.
1517 Luthers Thesen. 1519—1556 Kaiser Karl V.	Andrea Palladio 1508—1580: Vicenza, Venedig. Paläste: Rom: Cancelleria, P. Giraud-Torlonia, Vatikan, P. Vidoni, P. Massimi, P. Farnese.		Siena: Giov. Ant. Bazzi gen. Sodoma ca, 1477—1549: Mailand, Siena, Rom: vorwiegend Fresken. Baldassare Peruzzi 1481—1537: Siena, Rom.
1519—1522 Erdumsegelung Magelhães. 1519—1521 Cortez erobert Mexiko. 1521 Reichstag in Worms.	Verona: P. Bevilacqua, P. Canossa. Venedig: P. Pesaro, Bibliothek von S. Marco. Vicenza: Basilika, P. Barbarano, Chieregati, P. Marcantonio Tiene, Cà del Diavolo (meist Palladio).	Jacopo Sansovino 1486—1570: Florenz: Bacchus; Rom, Venedig: Loggietta des Campanile, Bronzethür von S. Marco, Riesentreppe.	Venedig: Giorgione 1477—1510: Castelfranco, Venedig: Madonnen, Novellenbilder, Porträts. Tiziano Vecellio: 1477—1576: Venedig, Padua, Rom, Augsburg: Altäre, Mythologien, Novellen- und Existenzbilder, Porträts. Giacomo Palma 1480—1528: Venedig: Altäre, Frauenporträts.
1522—1523 Papst Hadrian VI. 1522 Reuchlin †. 1523 Hutten †. 1523—1534 Papst Clemens VII Medici.	Genua: Universität, P. Spinola, P. Doria. Mantua: P. del Tè, P. Ducale. Florenz: Uffizien.	Florenz: Baccio Bandinelli 1493—1560.	Sebastiano del Piombo 1485—1547: Venedig, Rom: vorw. Porträtist.

1525 Secularisation Preußens. — Bauernkrieg. — Schlacht bei Pavia.	Kirchen: Central- u. Kuppelbauten: Mailand, Sakristei von S. Satiro, S. Maria delle Grazie; Todi, Consolazione; Lodi, Incoronata; Rom, S. Peter, Tempietto bei S. Pietro in Montorio; Montepulciano, Mad. di S. Biagio; Genua, S. Maria di Carignano; Pistoja, Umiltà; Florenz, Sakristei von S. Lorenzo; Venedig, S. Giorgio Maggiore, Redentore.	Benvenuto Cellini 1570—1572: Goldschmied und Bildhauer: Florenz, Perseus; Rom; Frankreich.	Paris Bordone 1500—1570. Die Malerfamilie Bonifazio.
1527 Plünderung Roms. — Machiavelli †.			Terraferma (venetian. Festland), vorw. Altäre u. Porträts: Lorenz: Lotto 1476—1555 ca., Pordenone 1483—1539, Romanino 1485 bis 1566, Moretto 1498—1555; Giov. Batt. Moroni 1520 ca.—1578: Porträtist. Mailand: Luini 1477 ca.—1533 ca.: Mailand u. Lombardei: Fresken und Tafelbilder.
	Kirchen-Fassaden: Rom, Gesù; viele Entwürfe.		
1529 Reichstag zu Speyer; „Protestanten". — Türken vor Wien unter Soliman II.	Höfe: Rom: S. Maria della Pace, Cancelleria, P. di Venezia, P. Farnese, Cortile di S. Damaso u. Giardino della Pigna im Vatikan.		
1530 Reichstag zu Augsburg; „Konfession".			Gaudenzio Ferrari ca. 1471—1546: Lombardei: Fresken und Tafelbilder.
1530 Rückkehr der Medici nach Florenz.	Treppen: Genua in zahlreichen Palästen; Venedig, Scala dei giganti.	Oberitalien: Alfonso Lombardi 1497—1537: Ferrara, Bologna.	Parma: Correggio ca. 1494—1534: Deckenfresken, Altäre, Mythologien. Ferrara: Dosso Dossi ca. 1479—1542: Ferrara, Modena.
1533 Ariost †.			
	Schlösser und Villen: Rom, Villa Pia im Vatikan, Villa Madama, Farnesina; Siena, Villa Belcaro; Pesaro, Monte Imperiale; Vicenza, Villa Rotonda; Castelfranco, Villa Maser; Schloß Caprarola bei Viterbo.	Ant. Begarelli 1498—1565: Thongruppen in Modena, Parma.	Garofalo 1481—1559.

1534 Luthers Bibelübersetzung vollendet.
— Jesuitenorden gestiftet.

1534/35 Die Wiedertäufer.

1534—1549 Papst Paul III Farnese.

Gartenanlagen: Rom, Villa Medici; Tivoli, Villa d' Este; Florenz, Giardino Boboli.
Theater: Vicenza, Teatro Olimpico.
Thore: Rom, Padua, Verona.

Deutschland: Peter Vischer d. Ae. ca. 1460—1529, Nürnberg: Bronzeguß: Sebaldusgrab, Grabmäler in Magdeburg, Breslau, Regensburg, Wittenberg; Statuen am Grab Kaiser Maximilians I.

Tilman Riemenschneider ca. 1460 — 1531, Holz= und Steinarbeiten in Creglingen, Rothenburg, Würzburg und Bamberg (Grabmal Kaiser Heinrichs II).
Hans Brüggemann ca. 1480—1540 Husum: Altar in Schleswig.
Schule von Calcar: Schnitzaltäre.
Kleinkunst: Peter Flötner † 1546: Plaketten.

Deutschland: Nürnberg: Albrecht Dürer 1471—1528: Nürnberg, Venedig, Niederlande: Altäre: Allerheiligenbild, Apostel; Porträts: Holzschuher, Selbstbildnis; Kupferstiche, Holzschnittfolgen: Apokalypse, Passionen, Marienleben; zahlreiche Zeichnungen.
Schüler; Hans Leonh. Schäufelin 1490—ca. 1540; Hans v. Kulmbach 1476—1522.
Maler und Stecher „Kleinmeister": Georg Pencz † 1550. Die Beham: Hans Sebald 1500—1550; Barthel 1502—1540.
Regensburg: Albrecht Altdorfer ca. 1480—1538, auch Baumeister: Bilder, Stiche, Holzschnitte, erste rein landschaftliche Darstellungen.
Elsaß: Matthias Grünewald thätig bis ca. 1530: Aschaffenburg, Mainz, Colmar: Isenheimer Altar.
Hans Baldung gen. Grien ca. 1447 —1545: Straßburg, Freiburg: religiöse und allegorische Darstellungen, Bildnisse, gemalt, gestochen und in Holzschnitt.
Sachsen: Lukas Cranach d. Ae. 1472 —1553 Franken, Wittenberg, Weimar: religiöse, mythologische, allegorische Darstellungen, Porträts, gemalt, gestochen und in Holzschnitt.
Schwaben: Ulm: Martin Schaffner thätig zwischen 1508 und 1535.
Augsburg: Bernhard Strigel ca. 1461—1528: Memmingen, Augsburg, Wien: vorwiegend Porträtist (Kaiser Maximilian).

1535 Karl V erobert Tunis.			Hans Burckmair 1473—1531: Augsburg: religiöse Bilder und Holzschnitte, besonders für Maximilians „Triumph“ und „Weißkunig“. Christoph Amberger ca. 1500—1561 ca.: vorwiegend Porträtist.
1536 Erasmus †.			Hans Holbein d. Ae. ca. 1460—1524: Augsburg, Elsaß u. a. O.: Altäre, zahlreiche Zeichnungen.
1537—1574 Cosimo I Medici. 1541 Calvin in Genf († 1564). 1543 Copernicus.			Hans Holbein d. J. 1497—1543: Augsburg, Italien, Basel, London: Altäre, Madonna in Darmstadt, Porträts: Erasmus, Heinrich VIII; Fassaden, Holzschnitte (ausgeführt von Lützelburger), Totentanz, viele Zeichnungen: Porträts, Entwürfe für Glasfenster und Dekorationen.
1545—1563 Tridentiner Konzil.			Schweiz: Urs Graf ca. 1487—ca. 1536: Kupferstiche, Holzschnitte, Zeichnungen. Nikolaus Manuel Deutsch † 1530 Bern: Tafelbilder, Holzschnitte, Zeichnungen. Niederlande: Quinten Maßys ca. 1466—1530 Löwen, Antwerpen: Altäre, Anfang des Sittenbildes. Lucas van Leyden 1494—1533 Leyden: Tafelbilder, Kupferstiche, Holzschnitte.
1546 Luther †.			Hieronymus Bosch 1462 ca.—1564: Phantastische Scenen.
	1547 Michelangelo Bauleiter von S. Peter.		Jan van Scorel 1495—1562 Utrecht, Italien, Harlem. Jan Mabuse ca. 1470—1541 Antwerpen, Utrecht, Italien: unter italienischem Einfluß.

1547 Franz I von Frankreich †. K 1547—1559 Heinrich II von Frankreich (Katharina von Medici). 1556—1564 Kaiser Ferdinand I.	Frankreich: Sieg der italienischen Renaissance: Du Cerceau 1515—1570, Philibert Delorme ca. 1500—1577, Pierre Lescot 1510—1578. Vorw. Schloßbau: Chenonceaux, Chambord, Blois, Fontainebleau, Anet, Neubau des Louvre, Tuillerien. Kirchen: Caen, St. Pierre; Paris, St. Eustache.	Frankreich: Jean Goujon † 1567: Fontaine des Innocents, Diana von Poiters. Germain Pilon † 1590: Tugenden. Jean Cousin 1501—1590: Grabmal Chabot. Bernard Palissy 1510—1590 Fayencegefäße; Franc. Briot: Zinnschüsseln.	Barend van Orley † 1542 Brüssel, Rom: italisierend. Joachim de Patinir † 1524 ca. Antwerpen: vorw. Landschaften. Frankreich: Die Clouets: Jehan † 1540, François † 1571: vorw. Porträts. Schule von Fontainebleau. Niederlande: Jooſt van Cleef 1511—1540 Antwerpen, Paris, London: vorw. Porträtist.
1556—1598 Philipp II von Spanien. 1558—1603 Elisabeth von England.	Spanien: Renaissance: Escorial 1559 begonnen; Juan de Herrera.	Leone Leoni ca. 1510—1590 Italien, Niederlande, Spanien: Arbeiten in Marmor, Bronze und Edelmetall, besonders für die spanischen Habsburger.	Antonis Mor 1512—ca. 1577 Utrecht, Antwerpen, Madrid, Lissabon, London: Porträtist. Peter Brueghel d. Ae. (Bauernbrueghel) 1521—1569: Bauernbilder und Landschaften.
1568—1648 Niederländischer Befreiungskrieg. 1569 Cosimo I wird Großherzog von Toscana. 1571 Schlacht bei Lepanto. 1572 Bartholomäusnacht.	Niederländische Renaissance: Antwerpen, Rathaus v. Cornelis de Vriendt; Leyden, Rathaus; Haarlem, Schlachthaus.	Jean Boulogne (Giovanni da Bologna) 1524—1608 Rom, Florenz, Bologna, Paris: Bronze- u. Marmorarbeiten: Reiterstatuen, Neptunsbrunnen, Merkur, Sabinerinnen.	Italien: Manieristen: Angelo Bronzino 1502—1572 Florenz: Maler der Großherzöge, Porträtist. Giorgio Vasari 1511—1574 Maler, Archit., Künstl.-Biogr. d. Renaiss. Federigo Baroccio 1528—1612 Urbino, Rom.
1576—1612 Kaiser Rudolf II. 1576 Hans Sachs †. 1579 Camoëns †. 1584 Wilhelm von Oranien ermordet.	Deutschland: Renaissance: Heidelberg, Otto Heinrichs-Bau 1556—63; Torgau, Schloß; Köln, Rathaus; Rothenburg, Rathaus; Hildesheim, Ratsapotheke; Privathäuser: Nürnberg, Augsburg, Bremen, Lübeck, Danzig.	Venedig: Alessandro Vittoria 1525—1608: vorw. Porträtbüsten. Deutschland. Alexander Colins 1532—1612 aus Mecheln, Heidelberg: plastischer Schmuck am Otto Heinrichs-Bau; Innsbruck, Reliefs am Grab Maximilians; Augsburg. Goldschmiedekunst: Wenzel Jamnitzer 1508—1588. Rathssilber aus Lünburg u. A.	Venedig: Tintoretto 1519—1594 Venedig: Dekoration, Gemälde mythologisch-allegorischen Inhalts im Dogenpalast, Porträts. Paolo Veronese 1528—1588 Verona, Venedig, Treviso, Vicenza: Dekorative Bilder im Dogenpalast, und Fresken, Altäre und religiös-weltliche Scenen.

1585—1590 Papst Sixtus V Peretti. **1587** Maria Stuart hingerichtet. **1588** Vernichtung der Armada. **1589—1610** Heinrich IV von Frankreich. **1594** Orlandus Lassus †, Palestrina †. **1595** Tasso †.	**Barock:** Beginn ca. 1580. Dom. Fontana 1543—1607. Carlo Maderna 1556—1629. Kirchen des Jesuitenordens, griechische Kreuzkirchen. Bauten in Rom: Lateran, Quirinal u. Platz Monte Cavallo, Pal. Borghese; Aqua Felice (Fontana); Langhaus von St. Peter (Maderna).	Italien: Girol. Campagna 1552—1623 Venedig.	Italien: Bologna: Eklektiker: Die Caracci, Ludovico 1555—1619; Annibale 1560—1609; Agostino 1558—1601, Bologna, Rom: Altäre, Fresken, Mythologie, Landschaften. Guido Reni 1575—1642 Bologna, Rom, Neapel: religiöse u. mythol. Bilder, Fresko: Aurora. Domenichino 1581—1641. Franc. Albani 1578—1660 Rom, Florenz, Bologna. Carlo Dolci 1616—1686 Carlo Maratta und Guercino. Neapel: Naturalisten: Caravaggio 1569—1609: Religiöse u. Sittenbilder.
1597—1651 Maximilian I von Bayern. **1598** Edikt von Nantes. **1601** Tycho Brahe †. **1605** Paul V Borghese. **1609** Jülichscher Erbfolgekrieg. **1610—1643** Ludwig XIII von Frankreich (Maria de' Medici — Richelieu). **1611—1632** Gustav Adolf von Schweden. **1616** Shakespeare †; Cervantes †. **1618** Oldenbarneveld †. **1618—1648** Der 30jährige Krieg.	Deutschland: 1596—1619: München, alte Residenz, ca. 1600, Heidelberg, Friedrichsbau.	Deutschland: Niederländische Künstler: Augsburger Brunnen von Adrian de Vries 1560—ca. 1603 und Hubert Gerhard. Peter Candid 1548 ca.—1628: Italien, München.	Giuseppe Ribera 1588—1656. Salvator Rosa 1615—1673: Landschaften, Schlachten. Spanien: Bart. Carducho 1560—1608; Domenico Theotocopuli (el Greco) 1548—1625 Venedig, Toledo: Relig. Stoffe, Porträts. Vlämische Schule: Rubens 1577—1640: Antwerpen, Italien, Paris, Madrid, London: Altäre, Mythologie, Allegorien, Sittenbild, Landschaft. Van Dyck 1599—1642 Antwerpen, Italien, London: vorw. Porträts, gemalt und radiert. Sittenbild: Jordaens 1593—1678 Brouwer 1605—1638; Dav. Teniers d. J. 1610—1690. Tierstück: Snyders 1579—1657. Kupferstich: Die Rubensstecher: Vorstermann, Pontius, Bolswert.

1621—1665 Philipp IV v. Spanien. 1625—1649 Karl I von England. 1625 Moritz von Oranien †. 1626 Franz Baco von Verulam †. 1630 Kepler †. 1635 Lope de Vega †. — Die französische Akademie gegründet.	England: Renaissance: Inigo Jones 1572—1651, Italien, Dänemark, London: Palast Whitehall.	Spanien: polychrome Plastik: Martinez Montañés † 1649. Alonso Cano 1601—1667 Maler und Bildhauer. Pedro de Mena † 1693.	Spanien: Schule von Sevilla: Zurbaran 1598—1662: Andachtsbilder. Diego Velazquez 1599—1660 Sevilla, Madrid, Italien: Hofmaler Philipps IV, vorw. Porträtist, Sittenbild, Mythologie. Bart. Estéban Murillo 1618—1682 Sevilla: relig. Darstellungen und Sittenbilder.
1640—1688 Friedrich Wilhelm der große Kurfürst. 1642 Galilei †. 1643—1715 Ludwig XIV von Frankreich.	Frankreich: Claude Perrault 1613—1668; Jules Hardouin Mansart 1645—1708: Schlösser: Clugny, Marly, Trianon, Versailles.—Kirchen: Invalidendom, Panthéon.	Frankreich: Skulptur vielfach dekorativ. Pierre Puget 1622—1644. Porträtbüsten.	Frankreich: Jacques Callot 1592—1635 Nancy, Italien, Paris: vorw. Radierer, sittenbildlich. Classicismus: Nicolas Poussin 1594—1665 Paris, Rom: vorwiegend Mythologie u. heroische Landschaft.
1644—1655 Innocenz X Panfili. 1644 Urban VIII Barberini. — Barometer von Torricelli erfunden.	Italien: Lor. Bernini 1598—1680, Rom, Paris: Colonnaden vor St. Peter. Franc. Borromini 1599—1667. Bald. Longhena 1604—1675, Venedig.	Lorenzo Bernini 1598—1680: Tabernakel in St. Peter; Marmorgruppen: Apoll und Daphne, Proserpina; Papstgräber; Porträtbüsten.	Landschaft: Gaspard Dughet 1613—1675 Rom; Claude Lorrain ca. 1600—1682 Rom: auch Radierungen.
1648 Académie de Peinture in Paris gegründet. 1650 Die Luftpumpe erfunden. — Cartesius †. — Wilhelm II von Oranien. 1654—1660 Karl X Gustav von Schweden. 1655 Christine von Schweden in Rom katholisch. 1658 Cromwell †. 1662 Blaise Pascal †. 1666 Académie de France in Rom.	Kirchen: Centralbauten (meist Kapellen): Kap. Sixtus V in S. Maria Maggiore, Rom; Kap. Medici bei S. Lorenzo, Florenz; Venedig, S. Maria della Salute. Basiliken: S. Ignazio, S. Apostoli. Fassaden: Rom, S. Andrea della Valle, S. Ignazio, S. Carlo alle quattro fontane (geschweift). Paläste: Rom, Pal. Barberini. Galerien: Rom, Pal. Doria, Pal. Colonna.		Religiöse Malerei: Mignard 1612—1695: auch Porträts. Le Sueur 1617—1655. Charles Lebrun 1619—1690: Leiter d. Akademie u. d. Manufacture royale. Porträt: Phil. de Champaigne 1602—1674. Hyacinthe Rigaud 1659—1743. Der klassische Kupferstich: Edelinck, Nanteuil, Drevet, Audran.
1672 Krieg Ludwig XIV mit Holland, Brüder de Witt†, Wilhelm III von Oranien. 1673 Molière †.	Treppen: Rom, Vatikan, Scala Regia. Plätze: Rom, St. Peter Colonnaden (Bernini).		Holland: Rembrandt 1608—1669: Leyden, Amsterdam: Altes und neues Testament, Porträt, Landschaft, Radierungen u. Zeichnungen. Porträts: Regenten, Doelenstücke: Thomas de Keijser † 1667.

1674 Milton †. 1675 Schlacht bei Fehrbellin. 1676 Paul Gerhard †. 1677 Spinoza †.	Villen: Rom, Villa Medici, Borghese, Panfili. Dekoration der Architektur von Andrea Pozzo 1642—1709.		Frans Hals ca. 1580—1666: Haarlem, Amsterdam. Barthol. van der Helst 1613—1670: Amsterdam.
1679 Vondel †.	Niederlande: Classicismus: Amsterdam, Rathaus; Leyden, Privathäuser.	Niederlande: Francois Du Quesnoy 1594—1646 Brüssel, Rom.	Sittenbild: Volksleben u. Bauern: Jan Steen 1626—1679. Adriaen van Ostade 1610—1685: auch Radierungen.
1681 Straßburg französisch. 1682—1725 Peter der Große. 1683 Colbert †.		Artus Quellinus 1609—1668: Antwerpen, Amsterdam: Schmuck des Amsterdamer Rathauses.	Gesellschaftsstück: G. Terborch 1617—1681. Gabr. Metsu 1630—1667. Interieurs: Pieter de Hooch 1630—ca. 1677.
— Die Türken vor Wien.	Deutschland: Einfluß des ital. Barock: Fischer von Erlach 1656—1723 Wien.		Jan Vermeer van Delft 1628—1691.
1684 Corneille †. 1685—1688 Jakob II von England.	Kirchen: Wien, Paulskirche.		Landschaft; Salomon van Ruijsdael 1623—1670: Haarlem. Jacob van Ruijsdael 1628(?)—1682 Haarlem, Amsterdam: Stimmungslandschaften:
1687 Calderon †.	Schlösser: Schleissheim; Wien, Belvedere; Schönbrunn.		Everdingen 1621—1675 Haarlem, Norwegen. Hobbema 1638—1709 Amsterdam. Sal. Koninck 1609—1656. Jan van Goijen 1596—1656.
	Andreas Schlüter 1664—1714.		Adriaen van der Velde ca. 1634—1672.
1688—1713 Friedrich I von Preußen.			Marinemalerei: Jan v. d. Capelle, Willem van der Velde, de Vlieger, Bakhuisen.
1696 Akademie der Künste, und 1700 Akademie der Wissenschaften in Berlin gegründet.	Berlin, Schloß und Charlottenburg.	Plastische Dekorationen im Schloß, Zeughaus. Reiterstandbild des Großen Kurfürsten.	Italisierende Landschaft: Berchem, Dujardin. Tierstück: Paul Potter 1625—1654. Aelbert Cuijp 1620—1691.
1694—1733 August der Starke.	Dresden: der Zwinger.	Porzellanmanufaktur Meißen 1710 (Böttger, Kändler, Lücke).	Melchior Hondecoeter (Vögel). Stillleben: Heda, de Heem, Huysum.

1689—1702 Wilhelm III (Oranien) König von England. 1695 Lafontaine †. — Huyghens †. 1697—1718 Karl XII von Schweden. 1709 Abraham a Santa Clara †. 1711 Boileau †.	England: Classicismus (italienischer Styl). Christopher Wren 1632—1723 London: St. Pauls.		England: vorw. Porträt: Peter Lely 1618—1680. Gottfried Kneller 1646—1723.
1713—1740 Friedrich Wilhelm I von Preußen. 1715 Ludwig XIV †. 1715—1723 Philipp von Orleans, Regent.	Italien: Rom: Dekorative Architektur: Spanische Treppe 1721, Fontana Trevi 1735 begonnen. Kirchen: Turin, Superga.		
1715—1774 Ludwig XV von Frankreich. 1715 Fénelon †. 1716 Leibnitz †. 1725—1727 Katharina von Rußland.	Frankreich: Schloßbau: Versailles, Trianon, Nancy, Straßburg.	Frankreich: J. B. Pigalle 1714—1785: Rom, Lyon, Paris. Et. Maur. Falconet 1716—1791: Reiterstandbild Peters d. Gr.	Frankreich: Antoine Watteau 1684—1721 Paris: Genre „fêtes galantes". Nicolas Lancret 1690—1743 Paris. Carl van Loo 1705—1765 Turin, Rom, Paris. François Boucher 1703—1770 Paris. Jean Honoré Fragonard 1732—1806 Paris.
1727 Die Herrnhuter.	Deutschland: Kirchen: Bayrische Jesuitenkirchen; Dresden, Hof- und Frauenkirche; Berlin, Türme auf dem Gensd'armenmarkt.		
— Newton †. 1733 August der Starke †. 1736 Pergoleses „Stabat mater". 1740—1786 Friedrich II d. Gr.	Schlösser: Brühl, Bruchsal, Wilhelmsthal, Würzburg, Ansbach. Knobelsdorff 1699—1755: Berlin, Potsdam, Sanssouci. Die Familie Bibbiena: Wien, Prag: Paläste, Theater.	Oesterreich: Raphael Donner 1693—1740 Preßburg, Wien: Brunnen.	Bürgerl. Genre: Jean Siméon Chardin 1699—1779 Paris. Jean Bapt. Greuze 1725—1805 Genre, Kinderköpfe.
1740—1780 Maria Theresia von Oesterreich.			Porträt: Antoine Pesne 1683—1757 Paris, Rom, Venedig, Berlin.
1741—1762 Elisabeth von Rußland. 1750 Bach †. 1751—1772 Die Encyclopädie. 1754 Christian Wolff †.	Rußland: Petersburg, Winterpalais.	Seit 1740 Porzellanmanufaktur Höchst, 1762 staatlich (Melchior). 1754 Porzellanmanufaktur Nymphenburg. 1756 Porzellanmanufaktur Sèvres. Claude Michel Clodion 1738—1814 Paris, Nancy.	Pastellmalerei: Maur. Quentin-Latour 1704—1788. J. Et. Liotard 1702—1789 Paris, Genf, Rom, Venedig, Neapel, Konstantinopel, Wien, London.

1755 Erdbeben in Lissabon. 1756—1763 Der 7jährige Krieg.	**Spanien:** Sevilla, Pal. de Santelmo; Valencia, Pal. del Marqu. de Los Aguas. **Portugal:** Kloster Mafra.	**Spanien:** Franc. Zarcillo 1707—1748 Murcia: polychrome Gruppen.	**Kupferstich:** Moreau 1714—1814, Deboucourt 1755—1832 (Farbendruck).
1759 Vertreibung der Jesuiten aus Portugal (Pombal). — Händel †.	**Italien: Schlösser:** Caserta, Neapel.		**Italien: Venezianer:** Tiepolo 1696—1770 Venedig, Würzburg, Madrid: Dekorative Malereien und Radierungen. **Landschaft:** Ant. Canale gen. Canaletto 1697—1768 Venedig, Rom, London: Architekturbilder. Bern. Belotto gen. Canaletto 1720—1780 Venedig, Dresden, Wien, Warschau: Veduten.
		1748 Ausgrabungen in Pompeji.	Franc. Guardi 1712—1793 Venedig: Veduten. Gio. Batt. Piranesi † 1778: Radierer römischer Veduten.
1760 Ossian. 1762—1796 Katharina II von Rußland. 1765—1790 Kaiser Joseph II. 1765 Caylus †. 1768 Winckelmann †. — James Watts Dampfmaschine. 1769—1774 Papst Clemens XIV Ganganelli. 1772 Erste Teilung Polens. 1774 Goethes Werther.		1757 Publikation der Ausgrabungen in Herculaneum. 1761 Berliner Porzellanmanufaktur (Gründer Gotzkowsky); 1763 königlich. 1761 Porzellanmanufaktur Frankenthal.	**Porträt:** Rosalba Carriera 1675—1757 Venedig, Versailles, Wien: Pastellporträts. **Deutschland:** Chodowiecki 1726—1801 Berlin: Gemälde, Radierungen, Illustrationen zu Lessing, Schiller, Goethe; Zeichnungen. Ant. Graff 1736—1813 Winterthur, Augsburg, Dresden, Berlin: Porträtist. Sal. Geßner 1730—1787: radierte Illustrationen seiner Novellen.
1774—1793 Ludwig XVI von Frankreich.	**Beginn des Classicismus.**		
1775—1795 Papst Pius VI Braschi. 1775—1783 Nordamerikan. Freiheitskrieg.		Skulpturenmuseum des Vatikan (Museo Pio-Clementino) ca. 1775.	Ant. Raph. Mengs 1728—1779 Dresden, Madrid, Rom: Porträts und classicistische Kompositionen. Angelika Kauffmann 1741—1807 Rom, London: antikisierende Kompositionen.

1776 Klingers Drama „Sturm und Drang“. **1778** Rousseau †, Voltaire †.		Jean Ant. Houdon 1741—1828, Rom, Paris.	England: Will. Hogarth 1697—1764: Sittenbild, Porträts, Radierungen.
		Augustin Pajou 1730—1809 Paris.	Reynolds 1723—1792: vorw. Porträts.
1780 Kants Kritik der reinen Vernunft. **1781** Lessing †.		Josiah Wedgwood 1730—1795 Staffordshire: Arbeiten in Steingut, Dekorationen, Reliefs zc.	Gainsborough 1727—1788: Porträts, Landschaften. Romney 1734—1802. Kupferstich: Blüte der Schabkunst. Spanien: Goya 1746—1828 Porträts, Sittenbild, Radierungen.
1784 Diderot †. **1786—1797** Friedrich Wilhelm II von Preußen. **1787** Gluck †. **1788** Hamann †. **1789—1795** Französische Revolution. **1791** Mozart †.	Berlin. Brandenburger Thor 1792 (Langhans). Friedrich Gilly † 1800.	Deutschland: Joh. Gottfr. Schadow 1764—1850 Rom, Berlin: Grabmal des Grafen v. d. Mark, Quadriga a. d. Brandenburger Thor, Dessauer, Ziethen. Joh. Heinr. Dannecker 1758—1841 Paris, Rom, Stuttgart: Ariadne, Schillerbüste.	**Classicismus.** Frankreich: J. L. David 1748—1825; Pierre Prudhon 1758—1823; Franc. Gérard 1770—1837; Jean Ant. Gros 1771—1735. Deutschland: Jak. Asmus Carstens 1754—1798 Kopenhagen, Lübeck, Rom: vorw. Kompositions-Zeichnungen.
1793 Zweite Teilung Polens. — Ludwig XVI hingerichtet. **1795** Letzte Theilung Polens. **1798—1799** Bonaparte in Aegypten.		Italien: Ant. Canova 1757—1832 Rom, Wien, Paris. England: John Flaxman 1755—1826 Rom, London: antikisierende Reliefs und Zeichnungen. Dänemark: Bertel Thorwaldsen 1770—1840 Kopenhagen, Rom, München.	Jos. Ant. Koch 1768—1839 Rom, Wien: heroische Landschaften gemalt, gezeichnet und radiert. England: Anfänge der modernen Landschaft: Will. Turner 1775—1851. John Constable 1776—1837.
1797—1840 Friedrich Wilhelm III von Preußen. **1800—1823** Papst Pius VII Chiaramonti. **1804—1814** Napoleon Kaiser. **1805** Schiller †. **1806** Ende des römischen Reichs deutscher Nation. **1807** Tilsiter Friede.	Napoleonische Bauten: Paris, Arc de l' étoile, Arc de Carroussel, die Börse. 1805 Vollendung des Mailänder Doms durch Napoleon.	Musée Napoléon in Paris bis 1815.	

1808 Reorganisation Preußens begonnen. 1812 Napoleons russischer Feldzug. 1813—1814 Befreiungskrieg. 1814 Die Lokomotive von Stephenson erfunden. — Gasbeleuchtung in London, 1826 Berlin. 1815 Schlacht bei Waterloo. 1815—1820 Wiener Kongreß. — Metternich; reaktionäre Politik in Oesterreich, Deutschland, Italien. — Beethovens Hauptwerke. 1816—1823 Niebuhr, preuß. Gesandter in Rom.	Deutschland: Berlin: K. Fr. Schinkel 1781—1841 Italien, Berlin: Altes Museum, Hauptwache, Schauspielhaus; Potsdam, Nikolaikirche; Villen; architektonische Entwürfe und Gemälde.	Elgin Marbles im British Museum 1816. Museo Chiaramonti seit 1816 und Braccio nuovo 1821. Deutschland: Berlin: Christ. Dan. Rauch 1777—1857 Italien, Berlin: Reiterdenkmal Friedrich d. Gr., Grabmal der Königin Luise, Viktorien, Feldherrnstatuen.	ca. 1812: Deutsche Malerkolonie der „Nazarener" in Rom: vorw. Fresko, religiöse Malerei. Gemeinsames Werk: Fresken der Casa Bartholdy und Villa Massimi. Joh. Friedr. Overbeck 1789—1869 Rom. Wilh. Schadow 1789—1860 Rom, Berlin, Düsseldorf. Phil. Veit 1793—1877 Rom, Frankfurt, Mainz. Schnorr von Carolsfeld 1794—1872 Rom, München, Dresden: relig. Malerei, Holzschnitte zur Bibel, deutsche Sagen.
1825—1848 Ludwig I von Bayern. 1825 Jean Paul †. 1827 Beethoven †. 1828 Schubert †.	München: Leo von Klenze 1784—1864 Glyptothek, Pinakothek, Festsaalbau, Propyläen und Walhalla bei Regensburg. Friedr. von Gärtner 1792—1847: Feldherrnhalle. England: British Museum in London 1823—1852. Frankreich: Paris: La Madeleine 1816—1828.	München: Schwanthaler 1802—1848: Bavaria.	Peter von Cornelius 1783—1867 Frankfurt, Rom, Düsseldorf, München, Berlin: Fresken in Rom s. o., antike Mythologie, Jüngstes Gericht, Apokalypse, Kartons.
1829 Friedr. von Schlegel †. 1830 Julirevolution in Paris. 1830—1848 Lous Philipp, König der Franzosen. 1830—1831 Polnischer Aufstand. — Polnische Litteratur: Mickiewicz 1855 †. — Sieg der romantischen Litteratur in Frankreich: Viktor Hugos Hernani. — Erste Eisenbahn Liverpool-Manchester.		Frankreich: Pierre Jean David d' Angers 1789—1856: Porträtbüsten und Statuen. Ant. Louis Barye 1897—1885: Tiere. Franç. Rude 1784—1855.	Frankreich: Romantiker: Theod. Géricault 1791—1824: Floß der Medusa, Pferdedarstellungen Eug. Delacroix 1799—1863, Kolorist. Paul Delaroche 1797—1856. Horace Vernet 1789—1863. Leop. Robert 1794—1835. Ary Scheffer 1795—1858. Jean Aug. Dom. Ingres 1781—1867 Classicist: ideale Kompositionen, realist. Porträts.
1830 Lostrennung Belgiens von Holland.			Belgien: Louis Gallait 1810—1887 vaterländische Geschichte.

1831 Hegel †. 1832 Goethe †. — Walther Scott †. 1833 Elektromagnetischer Telegraph von Gauß und Weber. 1834 Schleiermacher. 1835 Platen †. — Wilhelm von Humboldt †. — Erste deutsche Eisenbahn Nürnberg-Fürth.	Romantische Richtung: Studium und Verwendung mittelalterlicher Style.		Gust. Wappers 1803—1874: Geschichtsbilder. Hendr. Leys 1815—1869: Anlehnung an Altdeutsche und Niederländer. Ant. Jos. Wiertz 1806—1865: phantastisch-tendenziöse Bilder.
1837 Victoria Königin von England (Albert, Prince-Consort 1840—1861.) 1837 Puschkin. 1840—1861 Friedrich Wilhelm IV.	England: Parlamentsgebäude gotisch. Deutschland 40er Jahre: Werke der Brüder Boisserée über mittelalterliche Baukunst.		Deutschland: Landschaft: K. Rottmann 1798—1850 München, Italien, Griechenland: historische Landschaft. Friedr. Preller 1804—1878 Italien, Weimar: heroische Landschaft. K. Friedr. Lessing 1808—1880: romantische Landschaft. Alex. Calame 1810—1864: Alpenlandschaften.
1845 A. W. von Schlegel †. 1846—1878 Papst Pius IX. 1847 Mendelssohn-Bartholdy †. 1848 Februarrevolution Paris, Märzrevolution Berlin. 1848—1849 Aufstände in Italien und Ungarn (Kossuth).	1842—1881 Kölner Dom ausgebaut. Frankreich: Viollet-le-Duc: Studium der Gotik. Studium der Renaissance und Antike: Gottfr. Semper 1803—1879 Paris, Italien, Griechenland, Berlin, Dresden: Galerie, Hoftheater; London, Zürich: Polytechnikum; Wien: Hofburg, Hofmuseen.		Karl Blechen 1798—1840: moderne Lichtprobleme. Ed. Hildebrandt 1818—1868: tropische Landschaften, Aquarelle. Romantiker: Bonav. Genelli 1801—1868 Italien, München, Weimar: vorw. Zeichner, antike und romantische Scenen. Moritz von Schwind 1804—1871 Wien, München, Wartburg: vorw. Sagen und Märchen, gemalt und gezeichnet.
1848 Franz Joseph I, Kaiser von Oesterreich. 1848—1850 Schleswig-Holsteinische Kriege.	Berlin: Friedr. Aug. Stüler 1800—1865: Neues Museum. Joh. Heinr. Strack: Nationalgalerie, antike Restaurationen. Friedr. Hitzig 1811—1881: Börse, Ruhmeshalle. Ludw. Persius † 1845: Charlottenhof, Privathäuser mit antikisierenden Details.	Berlin: Aug. Kiß 1802—1865: Amazone, Reiterstandbilder. Friedr. Drake 1805—1882: Friedr. Wilhelm III im Thiergarten. Dresden: Ernst Rietschel 1804—1861: Denkmäler: Lessing, Schiller u. Goethe, Luther. Ernst Jul. Hähnel 1811—1891.	Jos. von Führich 1800—1876 Rom, Wien: vorw. religiöse Gemälde und Zeichnungen. Historienmaler: Wilh. von Kaulbach 1805—1874 München, Berlin: allegorische Wandbilder, satyrische Zeichnungen und Illustrationen. Düsseldorf: Wilh. Schadow s. o. Ad. Schrödter 1805—1875: humoristisches Genre, Radieruugen.

1850 Lenau †. **1851** Louis Napoleons Staatsstreich. — Erste Weltausstellung in London. **1852—1870** Napoleon III. **50er** und **60er** Jahre Offenbachs Operetten. **1854** Schelling †. **1854—1856** Krimkrieg. **1856** Heine †. — Schumann †.	London: Kristallpalast aus Eisen und Glas.		Alfr. Rethel 1816—1859: Wandbilder in Aachen; Zeichnungen für Holzschnitt: Totentanz. Ed. Bendemann 1811—1889. Genre: Ludw. Richter 1803—1884 Italien, Meißen, Dresden: vorw. Zeichner für den Holzschnitt. Karl Spitzweg 1808—1884 München: landschaftliche Genrebilder.
1857—1860 Englisch-französischer Krieg mit China. **1858—1861** Einigungskämpfe Italiens.		1857 South Kensington Museum begründet (Gottfr. Semper).	England: Präraphaeliten: Dante Rossetti 1828—1882; Holman Hunt, geb. 1827; Madox Brown 1821—1893; Burne Jones 1833—1898; George Fred. Watts, geb. 1818; Walther Crane, geb. 1845.
1859 Alex. von Humboldt †. **1860** Schopenhauer †. **1861** Viktor Emanuel, König von Italien. **1861—1888** Wilhelm I.	Wien: Stadterweiterung 1859. Paris: Ausbau des Louvre, neue Boulevards, Palais de Justice.		Frankreich: Schule von Barbizon: „paysage intime": J. B. Camille Corot 1796—1875; Th. Rousseau 1812—1867; Marc. Virgilio Diaz 1807—1876; Jules Dupré 1812—1889; Ch. Fr. Daubigny 1817—1878; — J. Fr. Millet 1814—1875: Bauern.
— Albert, Prince-Consort †. **1861—1865** Nordamerikan. Sklavenkrieg.	Charles Garnier 1825—1898: Große Oper (1863 beg.).	London: Albert Memorial im Hydepark.	Gust. Courbet 1819—1877: Scenen des täglichen Lebens, Landschaften. Thomas Couture 1811—1879. Meissonier 1815—1891: Kriegs- und Kostümbild. Tierbild: Const. Troyon: 1810—1865; Rose Bonheur 1822—1900.
1862 Uhland †. — Bismarck Ministerpräsident. **1863** Hebbel †. **60er** Jahre Dostojewskys Hauptwerke.		Deutschland: Berlin: Rud. Siemering 1835 geb. Fritz Schaper 1841 geb.: Goethe. Dresden: Joh. Schilling 1828 geb.: Niederwalddenkmal. Stuttgart: Ad. Donndorf 1835 geb.: Schumanndenkmal, Bachdenkmal, Karl August-Denkmal.	Deutschland: Berlin: Adolph Menzel 1815 geb.: Gesch. Friedrich d. Gr., tägl. Leben, Lithographie und Holzschnitt. Ludwig Knaus, geb. 1829: Genre. Paul Meyerheim, geb. 1842. Carl Becker, geb. 1820. Gust. Richter 1823—1884.

1864 Dänischer Krieg. — Meyerbeer †. 1866 Preußisch-österreichischer Krieg. 1869 Suez-Kanal.	Berlin: Friedr. Adler: Thomaskirche. Rich. Lucae, Martin Gropius, Ende und Böckmann. Mailand: Große Passage (Gal. Vitt. Emanuele) 1867. Brüssel: Pal. de Justice (1866 beg.).	Oesterreich: Wien: Kaspar Zumbusch 1830: Denkmäler.	München: K. v. Piloty 1826—1886. Franz Defregger 1835 geb.: Tyroler Geschichte und Genre. Düsseldorf: Benj. Vautier 1829—1898: Genre. Eduard Gebhard 1829 geb: bibl. Legende. Landschaft: Joh. Wilh. Schirmer 1807—1863: heroische Landschaft. Andr. Achenbach 1815 geb. Osw. Achenbach 1827 geb. Wien: Hans Makart 1840—1884. Heinr. v. Angeli 1840 geb. Aug. v. Pettenkofen 1821—1889. Deutsche in Italien: Anselm Feuerbach 1829—1880. Hans v. Marées 1837—1887. Arnold Böcklin 1827 geb.
		Frankreich: Henri Chapu 1833—1891. J. B. Carpeaux 1827—1875: Ugolino, der Tanz.	Frankreich: Ed. Manet 1833—1883 Begründer des Impressionismus. Akademiker: Ad. Bouguereau 1825. Alex. Cabanel 1823. Léon Bonnat 1833.
1870—1871 Deutsch-französischer Krieg. 1870 Aufhebung des Kirchenstaats. 1870 Internationaler Arbeiterbund (Marx). 1871 Wilhelm I, deutscher Kaiser. 1874 Weltpostverein.	Wien: Heinr. Ritter v. Ferstel 1828—1883.	Deutschland: 1875—1881 Ausgrabungen in Olympia (Ernst Curtius). 1878—1886 Ausgrabungen in Pergamon (Humann).	Deutschland: Kriegsmalerei: Georg Bleibtreu 1828—1892, Wilh. Camphausen 1818—1885, Franz Adam 1815, A. v. Werner 1843 geb. Friedr. Geselschap 1835—1898: Allegorische Fresken der Ruhmeshalle. Rud. Henneberg 1825—1876. Gust. Ad. Spangenberg 1828—1897.
1876 Erste Festspiele in Bayreuth, Richard Wagner. 1877 Telephon erfunden (Graham Bell). 1877—1878 Russisch-türkischer Krieg 1878 Berliner Kongreß. — Papst Pius IX †, Papst Leo XIII.	Karl Frhr. v. Hasenauer 1833—1894. Gottfr. Semper † 1879 s. o. Friedr. Schmidt, geb. 1825. Rathaus und Votivkirche (gotisch), Hofmuseen und Hofburgtheater (Renaissance).	Frankreich: Ernest Barrias. Paul Dubois 1829 geb.: Jeanne d'Arc. Eman. Fremiet: Reiterstatuen. Bartholommé: Monument aux morts.	Frankreich: Schlachtenmaler: Alph. Neuville 1836—1885; Ed. Detaille 1848 geb. Puvis de Chavannes 1824—1898. Gust. Moreau 1826 geb. Henri Fantin-Latour 1836.

1879 Elektrische Beleuchtung in New York, Edison. 1882 Darwin †. 1883 Richard Wagner †. 1883 Turgenjew †. 1885 Nietzsches Zarathustra. 1886 König Ludwig II von Bayern †.	Schloßbauten König Ludwigs II von Bayern. 1880 Kölner Dom vollendet.	Dalou, Auguste Rodin, Falguière. Plaquetten, Medaillen: Roty, Charpentier. Italien: Denkmäler: Viktor Emanuel, Garibaldi, Cavour ꝛc.: Marochetti 1805—1868, Giov. Dupré 1817—1882, Giul. Monteverde 1831 geb.	Jules Bastien-Lepage 1848—1884: Landschaft, Landleben, Porträts. Hil. Germ. Edg. Degas 1834 geb. Paul Albert Besnard 1849 geb. Landschaft: Cazin, Monet, Pissaro. Ausländer in Paris: Boldini 1845, Anders Zorn, Al. Harrison. Italien: Franc. Paolo Michetti 1852 geb. Domenico Morelli 1826 geb. Giov. Segantini 1858—1899.
1888 Wilhelm I †, Friedrich III †, Kaiser Wilhelm II. 1890 Bismarcks Rücktritt.	1888 Bahnhof in Frankfurt vollendet (Eggert). 1889 Eiffelturm, Paris.	Nationaldenkmal für Viktor Emanuel, Rom. Rußland: Antokolsky.	Rußland: Elias Répin 1814 geb. Polen: Joh. Matejko 1838—1893. Ungarn: Mich. Munkascy 1896—1900. Spanien: Fortuny 1838—1874; José Benliure 1855 geb.; Franc. Pradilla 1847, Jos. Villegas 1848 geb. Dänemark: Peter Severin Kroyer 1851 geb. Holland: Jos. Israels 1824. Hendr. Wil. Mesdag 1831 geb.
1894—1895 Japanisch-chinesischer Krieg.	Berlin: Reichstagsgebäude voll. 1894 von Wallot, 1842 geb.; der neue Dom 1900 voll. von Raschdorff. Leipzig: Reichsgericht vollendet 1895 von Hoffmann. München: Nationalmuseum voll. 1900 von Seidl.	Belgien: Const. Meunier 1831 geb.: Arbeiterstatuen. Jef Lambeaux, Paul Maur. Du Bois, Pierre Ch. van der Stappen. England: Thornycroft 1850 geb. Onslow Ford 1852 geb. Oesterreich: Wien: Natter 1892 †: Walther v. d. Vogelweide. Victor Tilgner 1844—1896: vorw. Porträts.	Belgien: Frans Courtens 1853. Em. Wauters 1849. England: John Ev. Millais 1829—1896; Edw. Poynter 1836 geb.; Sir Fred. Leighton 1830—1896; Alma Tadema 1836. Schotten: James M. N. Whistler 1834 geb.; John Lavery; James Guthrie. Originalradierung.

1898 Krieg zwischen den vereinigten Staaten und Spanien. — Bismarck †.	Deutschland: Architektonische Denkmäler: Kyffhäuser, Völkerschlachtsdenkmal bei Leipzig, Bismarcktürme.	Deutschland: Berlin: Dekorative Aufgaben: Siegesallee.	Deutschland: München: Br. Piglhein 1848—1894; Fr. v. Uhde 1848 geb.; Wilh. Leibl 1846 geb.; F. A. Kaulbach 1850 geb.; Fr. v. Lenbach 1836; Heinr. Zügel 1850 geb.; Fr. Stuck 1863 geb.
1899—1900 Englands Krieg gegen Transvaal.	Berlin: Architekten: Raschdorff, Schmitz, Schwechten, Ihne, Hoffmann, Griesebach, Kayser und Großheim. — Innenausbau: van der Velde, Eckmann.	Reinh. Begas 1831 geb. Otto Lessing. Adolf Brütt. Ludwig Manzel.	Karlsruhe: Gust. Schönleber 1851. Hans v. Volkmann; Graf Leop. v. Kalckreuth; Carlos Grethe.
1900 Chinesische Wirren. — Weltausstellung in Paris. — Nietzsche †.	Gedächtniskirchen, Marstall, Pergamon- und Renaissance-Museum; Postmuseum.		
	Geschäftshäuser aus Glas und Eisen. Viele Sandsteinbauten: Privathäuser in französischer und englischer Renaissance.	München: Rud. Maison 1854 geb.	Frankfurt: Hans Thoma 1839 geb.; Wilhelm Steinhausen 1846 geb.; Wilh. Trübner 1851 geb.
	Bankgebäude im Barockstil. Villenkolonie Grunewald.	Dresden: Rob. Diez 1844 geb. Leipzig: Marklinger. Deutsche in Italien: Adolf Hildebrandt 1847 geb. Arth. Volkmann 1851 geb. L. Tuaillon.	Dresden: Herm. Prell; Gotth. Kühl 1851. Leipzig; Max Klinger 1856 geb. Berlin: Karl Stauffer 1857—1891: Max Koner 1900 †; Ludw. v. Hofmann 1861 geb.; Fr. Skarbina 1849 geb.; Ludw. Dettmann 1865 geb.; Max Liebermann 1849 geb.



Register.

Nach Schlagworten geordnet. Die Ziffern bedeuten die Kapitel-Nummern. Die im Künstler-Lexikon und im Abschnitt: „Künstler der Gegenwart" vorkommenden Namen sind hier nicht registriert.

Die Ziffern bedeuten die Kapitel-Nummern.

Norden.

15. Jahrhundert.
(Kölnische Schule.)

Italien. Trecento.

Siena.

Vor-Renaissance.

Quattrocento.

Schule von Padua.

Die Ziffern bedeuten die Kapitel-Nummern.

Die angewandten Künste von Prof. F. Luthmer.

Die Kunst im 19. Jahrhundert
von W. v. Seidlitz.

Der Stil.
von Dr. E. Schwedeler-Meyer.

Künstler-Lexikon
von Dr. U. Thieme und Dr. F. Becker.

Malerei
von Prof. Ad. Treidler.

Die Ziffern bedeuten die Kapitel-Nummern.

Die Ziffern bedeuten die Kapitel=Nummern.

Die Ziffern bedeuten die Kapitel-Nummern.



Das goldene Buch der Sitte

Was ist und bietet

Plan. **Spemanns Hauskunde** verfolgt den Plan, in einer Reihe von zuverlässigen Handbüchern alle Gebiete der Wissenschaft und Kunst wie des praktischen Lebens dem täglichen Bedürfnis der deutschen Familie zugänglich zu machen.

Bedürfnis. Der moderne Mensch hat keine Zeit, sich in dickleibige Spezialwerke zu vertiefen. Was er braucht, sind Bücher, die ihm das Wissenswerte in knapper Form vorgetragen, interessant und geschmackvoll arrangiert bieten.

Mitarbeiter. Der Herausgeber verband sich zu diesem Zweck mit einer Anzahl von Schriftstellern, deren wissenschaftlicher Ruf und litterarische Vorzüge Bürgschaft für eine allseitig vollendete Durchführung seines Plans boten.

Arbeitsteilung. Nach dem bewährten Prinzip der Arbeitsteilung überweist er jedem Mitarbeiter den seinen Fähigkeiten am besten entsprechenden Abschnitt des Werkes. Nur in wenigen Fällen ist ein ganzer Band **einem** Mitarbeiter übertragen worden.

Redaktion. Ein Unternehmen, dem so viele Köpfe dienen, bedarf einer umsichtigen redaktionellen Leitung, die die Tausende von Fäden geschickt ineinander webt und für den harmonischen Einklang zwischen allen Teilen sorgt.

Gründlichkeit. Ohne Gründlichkeit und Zuverlässigkeit kein nachhaltiger Erfolg! Der Herausgeber hat daher, aus den Erfahrungen einer dreißigjährigen publizistischen Thätigkeit schöpfend, beide Eigenschaften zur Hauptbedingung gemacht.



Bisher erschienen vier Bände von Spemanns

Spemanns Hauskunde?

Darſtellungsweiſe.

Trockene Gelehrſamkeit mit reizloſer Anhäufung von Daten iſt bei Büchern, die im guten Sinne populär ſein wollen, nicht am Platz. Unſere Bücher ſollen bei aller Gründlichkeit doch eine angenehme Lektüre ſein.

Ueberſichtlichkeit.

Das beſte Buch hat einen empfindlichen Fehler, wenn es nicht überſichtlich iſt. Wer ein Buch zur Hand nimmt, muß das Geſuchte ſofort finden können. Unſere Bücher zeichnen ſich durch ein höchſt praktiſches Syſtem der Stoffordnung aus.

Illuſtration.

Neben gut gewählten, inſtruktiven Abbildungen bringen unſere Bücher eine große Menge von Porträts ſowohl aus der Vergangenheit wie aus der Gegenwart und beleben dadurch den Text in ſehr anſprechender Weiſe.

Format.

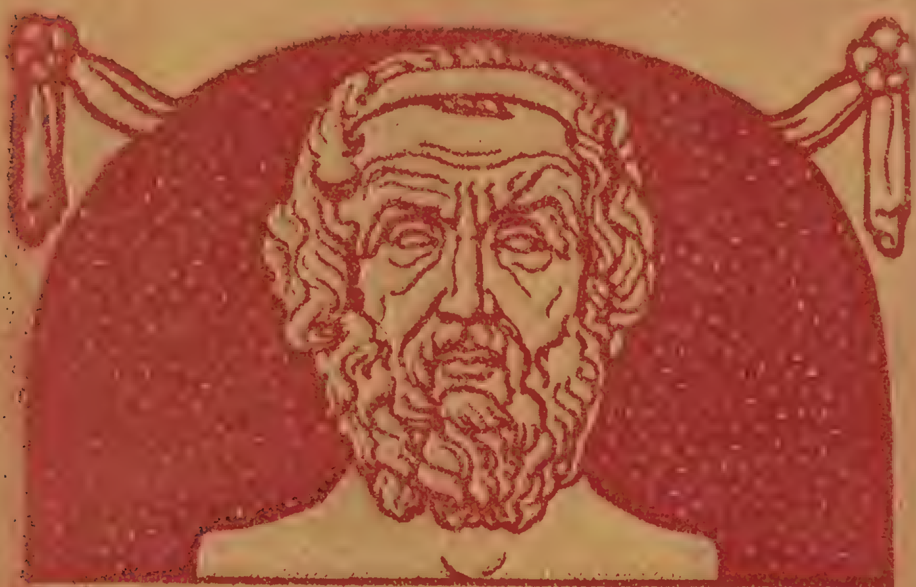
Solche Bücher müſſen handlich ſein, um praktiſch zu ſein. Man muß ſie ohne Umſtändlichkeit überall hinſtellen können: auf den Schreibtiſch, das Paneel, das Piano u. ſ. w. Das Format entſpricht dem dieſes Proſpektes.

Zweckmäſſigkeit.

Wir haben uns mit Aufbietung aller typographiſchen und ſonſtigen Mittel bemüht, mit jedem Bande gewiſſermaßen ein kleines buchtechniſches Kunſtſtück zu liefern, und freuen uns über die allſeitige Anerkennung des Erfolgs.

Aeuſſeres.

Wir legen wie immer hohen Wert darauf, das Aeußere unſerer Bücher reizvoll zu geſtalten, und laſſen die Einbanddecken von den tüchtigſten Künſtlern entwerfen. Der farbige Grundton aller Einbände iſt ein zartes Gold.



Das goldene Buch der Weltlitteratur



Spemanns Goldenes Buch der Weltlitteratur.



Ein starker Band von circa 880 Seiten mit zahlreichen Porträts.



Preis gebunden 6 Mark.





Porträtprobe: Helene Böhlau

Inhalt:

Das goldene Buch der Musik



Spemanns Goldenes Buch der Musik.

Ein starker Band von über 800 Seiten mit zahlreichen Illustrationen und Porträts.

Preis gebunden 6 Mark.



Porträtprobe: Sigrid Arnoldson.

Inhalt:

Etwa 350 Porträts aller Künstler.

Lasurfarbe, Farbe zum Lasieren.
Laterne, Bekrönender Aufbau über einer Kuppel, durch dessen Pfeiler man, wie bei einer Laterne, hindurchsehen kann.
Laufender Hund, s. Kymation.
Lavieren, tuschen.
Lapislazuli, Lasurstein, Ultramarin.
Leibung, innerer, konkaver Teil eines Bogens oder Gewölbes.
Lettner, Schranke zwischen Priester- und Gemeinderaum.
Lisenen, schwache Wandvorlagen.
Lithographie, Steindruck.
Loggia, Säulen- und Pfeilerhalle.
Lokalfarbe, Farbe eines Gegenstands, abgesehen von ihrer Veränderung durch Licht- und Schatteneffekte.
Longitudinalbauten, s. Achsensystem.
Lünette, Bogenfeld über Thür- und Fenstersturz.

Mäander, wellenförmiges Ornament.
Majolika, glasiertes Steingut, (italienisch).
Marouflage, Uebertragung eines Bildes auf Holz.
Masswerk, Ornamentale Ausgestaltung der Fensterkreuze gotischer Fenster, in der Weise, daß die Fenster durch Spitzbögen geteilt, die entstehenden Zwischenräume durch Kreise oder sphärische Dreiecke ausgefüllt, diese wiederum durch drei oder vier einbeschriebene Dreiviertelkreise abgeteilt werden. Deren vorspringende Berührungspunkte (Nasen) bilden neue Abschnitte, nach deren Anzahl man von Dreipässen, Vierpässen u. s. w. spricht. Ein anderes hier angewandtes Ornament nennt man nach seiner Form Fischblase.
Mattoir, raspelartiges Instrument beim Kupferstich, dient zum Rauhen der Platten.
Mausoleum, Grabbau.
Mezzatinta, Halbschatten.
Mezzotinto, Schabkunst (s. dort).
Metope, viereckiges Gebälkfeld am griechischen Tempel.
Minaret, Gebetsturm (oriental.).
Miniature, sehr kleines Bild; meist in Büchern.
Modellieren, in der Malerei: durch Anwendung von Licht und Schatten den Gegenstand rund erscheinen lassen.
Monstranz, s. Ostensorium.
Mosaik, Malerei mittels eingelegter farbiger Stein- oder Glasstückchen.
Münster, ursprüngl. Klosterkirche.

Narthex, schmaler Raum zwischen Vorhalle und Gemeindehaus in der altchristl. Basilika.
Nazarener, Richtung der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.
Naturalismus, Darstellung der Natur ohne andere künstlerische Nebenabsicht.
Netzgewölbe, Gewölbe m. netzartig verwob. Graten (s. Gewölbe).
Niello, schwarze Schmelzarbeit.
Numismatik, Münzkunde.

Obelisk, Monument, aus einem hohen und vierkantigen, nach oben sich verjüngenden Steine bestehend.
Obergeden, der die Seitenschiffe überragende Teil der Außenmauer des Mittelschiffs, in welchem die Fenster sitzen.
Opak, undurchsichtig.
Original, echt, eigenhändig.
Ornament, Schmuck.
Ostensorium, kirchliches Gerät, zum Aufbewahren von Hostien.

Panathenäen, Fest der Athena.
Paneel, hölzerne Wandverkleidg.
Panneau, dekorative Malerei.

Pantheon, Tempel aller Götter.
Palaeographie, Schriftkunde des Altertums und Mittelalters.
Parthenon, Athenatempel auf der Akropolis.
Pastellmalerei, Malerei mit farbigen Stiften.
Pastos, dick gemalt.
Patina, Edelrost.
Peax, Kußtafel, Meßgerät.
Pentimenti, „Reuezüge", nachträgliche Ausbesserungen.
Peripteros, Tempel mit von Säulen allseitig umschlossener Cella.
Peristylion, von Säulen umgebener Hof.
Perspektive, Lehre vom Einfluß der Entfernung auf die scheinbare Größe e. Gegenstandes.
Pendant, Gegenstück.
Pietà, Darstellung der Maria mit dem Leichnam Christi.
Piedestal, s. Postament.
Pigment, Farbstoff.
Pilaster, Pfeiler, welche nur zu einem Teil aus der Mauerfläche vortreten.
Plinthe, viereckige Säulenfußplatte. Basis einer plastischen Figur.
Pointillismus, impressionistische Malerei (s. dort), welche die Farben in neben einander stehenden Punkten aufträgt, die erst in der Entfernung als Mischfarbe erscheinen.
Polychromie, Bemalung in mehreren Farben.
Polygon, Vieleck.
Pinakothek, Bildersammlung.
Porticus, Bogenhalle.
Postament, Unterbau.
Potterie, Produkt der Kunsttöpferei.
Plein-air, die Malerei im Freien.
Praerafaelismus, Richtung der englischen Malerei im 19. Jahrhundert, die sich direkt den Vorgängern Rafaels anzuschließen strebte.
Primamalerei, Malerei „alla prima", ohne nachträgliches Uebermalen.
Primitura, Grundierung.
Profankunst, die ohne Zusammenhang mit dem Religiösen, Kirchlichen steht. Gegenteil: Sacralkunst.
Proportion, Verhältnis.
Predelle, das untere, schmale Querbild unter einem größeren Altarbild; Sockelgemälde, Altarstaffel.
Propyläen, Thorbau am Zugang der Akropolis.
Prostylos, Tempel mit auf Säulen ruhendem Vordergiebel.
Punze, Stichel zum Punktieren bei Metall- oder Lederarbeit.
Putte, italienisch **putto**; Kinderfigur.

Quattrocento, das 15. Jahrh.

Radierung, Aetzkunst, mit Anwendung der Nadel auf Kupferplatte.
Reflex, Spiegelung.
Regenerierung, Klärung alter, trüber Bilderfirnisse mit Alkoholdünsten.
Reliquiar, Reliquienbehälter.
Remarque, Stecherzeichen am Rande der gestochenen Platte.
Relief, erhabene Arbeit. Während beim Basrelief alle Teile auf der Grundfläche aufliegen, lösen sich beim Hautrelief einzelne wie die einer freistehenden Statue von ihr los.
Rentoilieren, Uebertragen der Farbschicht eines Bildes auf neue Leinwand, s. Marouflage.
Renaissance, Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts.
Replik, Wiederholung, s. Copie.
Ribbeln, mürbe machen des Leders vorm Lederschnitt.
Riese, unterer Teil der Fiale (s. dort).
Ristauro, restaurierte Stelle.

Rococo, Stil im 18. Jahrhundert.

Romanischer Stil, Baustil im 9.—12. Jahrhundert.

Rose, Rundfenster in gotischen Kirchen.

Roulette, Werkzeug beim Kupferstich; Zahnrädchen zum Punktieren der Platte.

Rustica, Quaderbau mit großen, nur an den Kanten bearbeiteten, sonst roh belassenen Bausteinen.

Sacral, s. Profan.

Schabkunst, Schwarzkunst, Kupferstichmanier mit Anwendung des Schabeisens.

Schlagschatten, s. Kernschatten.

Sarcophag, Sarg.

Sèvres, berühmte Porzellanmanufaktur bei Paris.

Sima, Sims, Rinnleiste.

Siccativ, Trockenmittel.

Sockel, s. Postament.

Sopraporte, gemaltes Feld über dem Thürsturz.

Spachtel, Messer zum Abkratzen der Farbe.

Spitzbogen, architektonisches Hauptmotiv der gotischen Architektur.

Spira, griechischer Säulenfuß.

Staffage, Figur zur Belebung eines Landschaftsbildes.

Statuette, kleine Statue.

Stele, Einzelsäule.

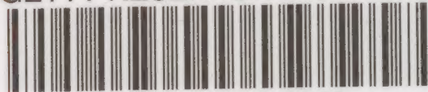
Stillleben, Darstellung lebloser Gegenstände.

Strebewerk, Stützbauten, an gotischen Kirchen.

Stylobot, obere Fläche des Stufenunterbaues eines dorischen Tempels.

Symmetrie, Ebenmaß gleicher Teile.

Synagoge, Judentempel.



Tabernal

Tampon,
teilen
Radie

Temperafarben, Farben, deren Bindemittel Ei, Feigenmilch, Leim oder arabischer Gummi ist.

Tenebrarium, in der Charwoche benutzter Kandelaber.

Terracotta, gebrannter Thon.

Thürsturz, horizontaler Balken über den Thürpfosten.

Tonnengewölbe, s. Gewölbe.

Transparent, durchsichtig.

Translucid, durchscheinend.

Triglyphe, Dreischlitze, an dem Gebälk des griech. Tempels.

Triptychon, dreiteiliges Bild.

Triumphbogen, in der christlichen Kirche ein Bogen, der die Oeffnung der Apsis nach dem Gemeindehaus hin überspannt.

Trochylus, Hauptteil der Spira (s. dort).

Trophäe, Siegesdenkmal.

Torso, eigentlich Rumpf, unvollständiges Bildwerk.

Tympanon, Bogenfeld über der Thür, s. Lünette.

Ueberschneidung, das perspektivische Sichkreuzen zweier Linien oder Flächen.

Vedute, landschaftliche Ansicht, zum Gegensatz von der komponierten Landschaft.

Verkürzung, s. Perspektive.

Vierpass, s. Maßwerk.

Vieux saxe, altes Meißner Porzellan.

Vogelperspektive, s. Froschperspektive.

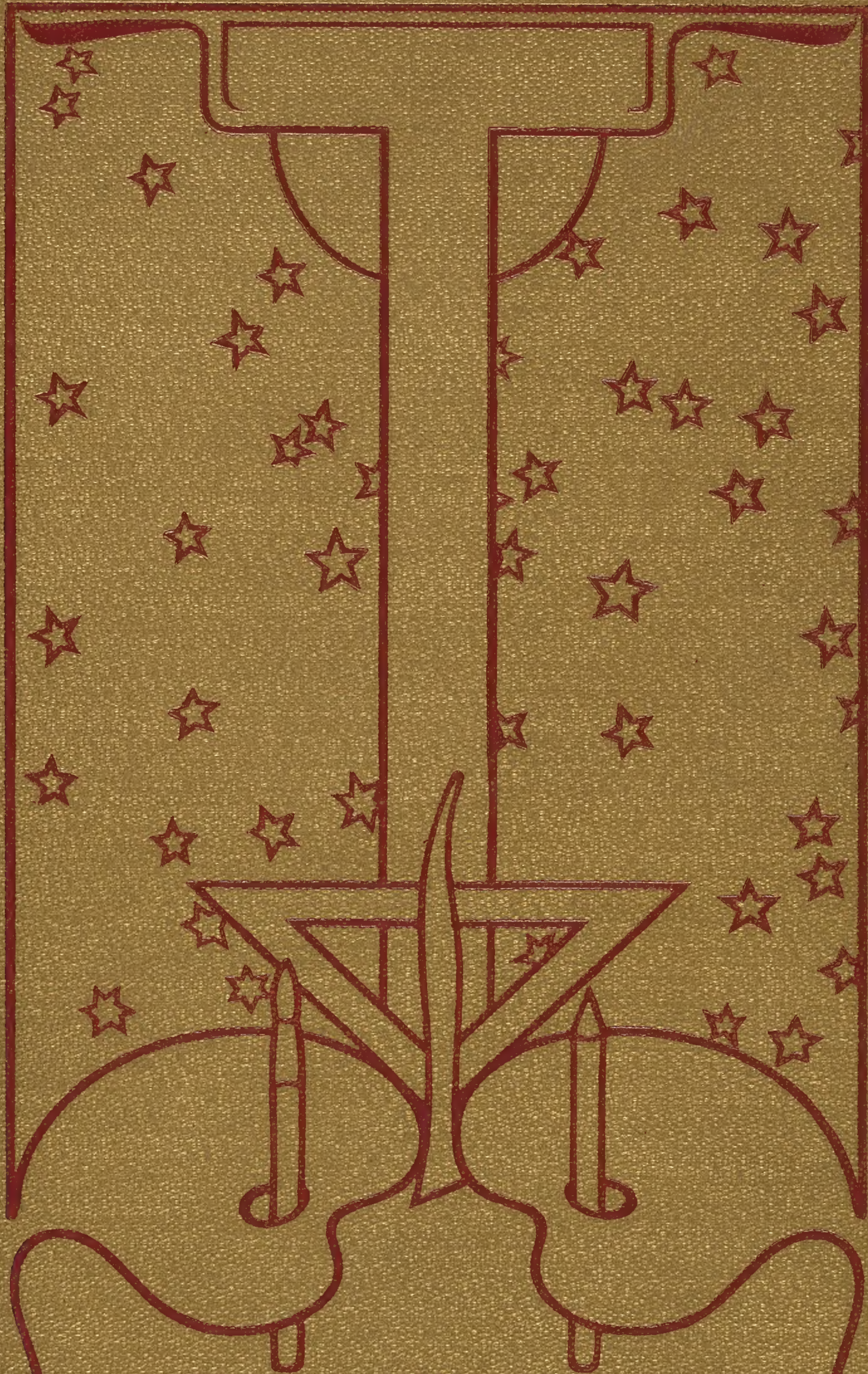
Volute, spiralförmig gebogene Welle. Ornamentale Form z. B. an korinthischen Säulenkapitälen.

Votivbild, gewidmetes Bild.

Wedgwood, Josiah, berühmter Kunsttöpfer des 18. Jahrhun-
h ihm das Wedg-
an.

olzschneider.

inkdruck.


Was aber ſchön iſt, ſelig
ſcheint es in ihm ſelbſt.
Mörike